

البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٣٢٢ - مايو ١٩٩٧

ملف العدد:

■ قراءات في عوالم الشاعر
د. خليفة الوقيان

د. سمير رويحي الفيصل
د. سليمان الشطي
د. نعيم اليافعي
د. فايز الدايدة
فيصل خرتش
نذير جعفر

قصة وشعر:

■ جريمة في شارع مار جو

أدجار آلن بو
ترجمة: سليمان الخليفي

■ لهجة الماء

غالية خوجة



البيان

العدد 322 - مايو 1997

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس،
قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5
دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5
ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان،
المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20
ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت
25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

رئيس التحرير:

د. خالد عبد الكريم جمعة

سكرتير التحرير:

نذير جعفر

هيئة التحرير:

د. خليفة الوقيان

د. مرسى العجمي

ليلى العثمان

إسماعيل فهد إسماعيل

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان

ص.ب. 34043 العدلية - الكويت

الرمز البريدي 73251

هاتف المجلة: 2518286

هاتف الرابطة: 2510602 / 2518282

فاكس: 2510603

إشارات:

1 - المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 - الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية
تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 - ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا
علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 - المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو
مرسلة لأي جهة أخرى. 5 - يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا
النسخ الأصلية. 6 - أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أم لم تنشر. 7 - يرجى من
كتاب المجلة تزويدها بنسخة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية له.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(322) may 1997



Al Bayan

Editor-in- chief

Dr. Khaled Abdul-Kareem Juma

Editorial Secretary

Natheer Jafar

Editorial Committee

Dr. Khalifa Al-Wugayan

Dr. Mursel Alajmmy

Layla Al-Othman

Ismael Fahad Ismael

Correspondence

Should Be Addressed To:

The Editor:

Al Bayan Journal

P.O. Box: 34043

Audilyia -kuwait

Code: 73251

Fax: 2510603

Tel: (Journal) 2518286

2518282-2510602

هذا الملف

احتفت جريدة «الأسبوع الأدبي» الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في سورية بالشاعر د. خليفة الوقيان، فأصدرت عنه ملفاً خاصاً كواحد من الشعراء العرب الأعلام الجديرين بالتكريم والحفاوة.

وتدل هذه المبادرة الطيبة على رغبة المثقفين في بناء جسور التواصل الثقافي بين أبناء الأمة الواحدة التي مزقتها حروب السياسات الإقليمية الضيقة، وهو عمل مهما بدا متواضعا فإنه في جوهره يطمح إلى كسر الحدود والتفاعل مع التجارب الإبداعية وتقديمها للقراء بشكل يتيح لهم التعرف إليها والتفاعل معها.

وقد لاقى هذا الملف صدى طيباً في أوساط المثقفين السوريين نظراً لما تضمنه من مساهمات جادة وصادقة للتعريف بتجربة شاعرنا.

ونظراً لأهمية هذا الملف، فإن «البيان» تعيد نشره في هذا العدد كتعبير عن المحبة والتقدير لهذا الشاعر الذي أعطاها عبر مسيرتها الطويلة الكثير من وقته وجهده، ومازال حتى هذا اليوم يرعاها بعقله وقلبه، ولا يبخل عليها برأي سديد، ونظرة عميقة، ورؤية حكيمة.

إن إعادة نشر هذا الملف أمر ضروري أيضاً في ظل غياب المطبوعات الثقافية عن الأسواق العربية والاكتفاء بتوزيعها على الأغلب - محلياً - مما يحرمها فضاءها الجماهيري الحي في الساحات الأخرى.

ونحن على يقين بأن مثل هذه المبادرات الطيبة قادرة على إعطاء التجارب الإبداعية بعض حقها في الانتشار والوصول إلى القارئ. والمهم هو المضي قدماً في تعميقها وإيجاد سبل استمرارها وتوسيع دائرتها.

وإن نقدم شكرنا لكل من ساهم في إخراج هذا الملف إلى النور ليس لنا إلا أن ندعو لشاعرنا بأن يوفقه الله إلى المزيد من الإبداع والعطاء المتواصل.

■ الدراسات: 5

- 6 ● الناقد المحتمل (قراءة في الخطاب النقدي العربي) د. تامر سلوم
- 18 ● شعرية الانزياح في القصيدة المعاصرة جواد الرامي
- النص الأدبي: البنية والدلالة تزفيطان تودوروف
- 25 ترجمة: سعيد بو عيطة
- 30 ● قراءة في «صخب البحيرة» د. نجيب العوفي

■ ملف العدد: 36

- 37 ● خليفة الوقيان د. سمر روجي الفيصل
- 39 ● كلمات عن أخلاق فارس د. سليمان الشطي
- 45 ● خليفة الوقيان الانسان والشاعر د. نعيم اليافي
- 48 ● دائرة البحر الدلالية في ديوان خليفة الوقيان د. فايز الداية
- 52 ● قراءة صغيرة في «حصاد الريح» فيصل خرتش
- 56 ● آراء في تجربة الشاعر د. خليفة الوقيان عدد من الكتاب
- 59 ● حوار مع الشاعر د. خليفة الوقيان نذير جعفر

■ الشعر: 72

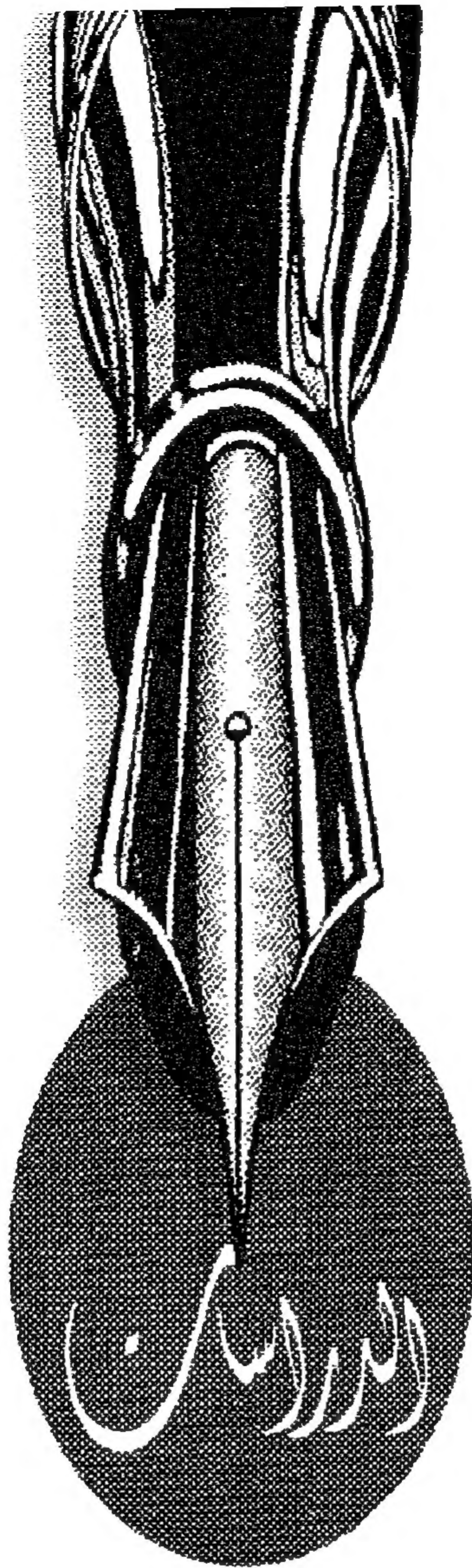
- 73 ● وأكتب رغم انتزاع الأظافر يسن الفيل
- 76 ● لهجة الماء غالية خوجة
- 80 ● قصائد حب من الأرجنتين ترجمة: عبدالسلام مصباح

■ القصة: 84

- 85 ● جريمة في شارع مارجو أدجار آلن بو
- ترجمة سليمان الخليلي
- 110 ● نجم أزرق بعيد سهيل الشعار

■ عواصم ثقافية: 115

- 116 ● موسكو د. أشرف الصباغ
- 121 ● المغرب صدوق نور الدين
- 124 ● دمشق علي الكردي



□ الناقد المحتمل	د. تامر سلوم
□ شعرية الانزياح	جواد الرامي
□ النص الأدبي: البنية والدلالة	ترفيطان تودوروف
□ قراءة في «صخب البحيرة»	د. نجيب العوفي

الناقد المحتمل

قراءة في الخطاب النقدي العربي

● بقلم: الدكتور تامر سلوم سلوم
أستاذ البلاغة بجامعة الملك فيصل

- أم هو أيضا كما قال «رامبو» «حرفي في كل الاتجاهات»؟ (٥)
تأخذ (المبالغة والإغراق والغلو والإفراط) في الصفة عند قدامة شكلا من أشكال التقديم الرمزي - لا الحرفي - للفضائل أو الأخلاق في الشعر، تشير إلى المعاني الأصلية إشارة ضمنية تنطوي على تعدد في الدلالة أو تنطوي على معان كثيرة كما يقول قدامة. وبذلك نستطيع أن نقول في ضوء هذا الفهم لقدامة إن الشاعر يشكل الفضائل أو يصوغها صياغة خاصة به، ولذلك لا نبحث عن الأبعاد الحرفية لهذه الفضائل وإنما عن بعدها الرمزي. ومن هنا لم ير قدامة في الغلو كذبا لأن الكذب أن تدعي ما ليس موجودا في الحقيقة. أما (الغلو) فهو ضرب من التجاوز في التصوير لا ينبغي أن يفهم حرفيا، وإنما يفهم فهما يراعي ما يطوى عليه التجاوز من دلالات ضمنية تتصل بالمعنى الذي يقدمه الشعر أو بالفضيلة

أنشأ أرسطو تقنية للكلام الإبداعي وقد بناه على وجود المحتمل. والمحتمل النقدي، كما يراه، (رولان بارت) هو ما لا يتناسب مع ما كان (فهذا من التاريخ) ولا مع ما يجب (فهذا من شأن العلم)، ولكنه يتناسب مع الممنوع والمستحيل والمحرم (١).

ولا يعبر عنه في بيانات مبدئية ولا يمكننا أن ننتهكه دون أن تحدث صدمة من نوع مضاد لطبيعة النقد القديم القائم على (الموضوعية) (٢) و(الذوق) و(الوضوح) (٣). إذ ينبثق بطريقة التعاكس المعتادة، المدهش من الممنوع - أي من الخطر.

إن المحتمل النقدي هو الذي يطرح شروطا ذات أبعاد كبيرة لقراءات رمزية أو ما يسميه (باشلار) خلل الصور (٤).

ونريد أن نسأل هل يقصي الخطاب النقدي العربي القديم الرمز أم أنه يسمح به؟ وهل المعنى في الشعر حرفي أم رمزي؟

التي يريد الشاعر تصويرها. وعلى ذلك
فمن عاب بيتي امرئ القيس:

فمثلك حبل قد طرقت ومرضع
فألهيته عن ذي تمانم محول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له
بشق وتحتي شقها لم يحول

على أساس ما فيهما من فحش في
المعنى، إنما يصدر حكما غير نقدي، لا
علاقة له بتمييز جيد للشعر من رديئه،
فليست «فحاشة المعنى في نفسه ما يزيل
جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة
النجارة في الخشب مثلاً رداءته في
ذاته» (٦) ومن هنا يذكر قدامة قول
المهل:

فلولا الريح أسمع أهل حجر
صليل البيض تقرر بالذکور

وقول النمر بن تولب:

أبقى الحوادث والأيام من نمر
أسباد سيف قديم أثره بادي
تظل تحفر عنه إن ضربت به
بعد الذراعين والساقين والهادي

ويرى أن هذه الأبيات قد تذهب مذهب
الغلو، ولكن أصحابها يريدون بها المبالغة
«وكل فريق إذا أتى من المبالغة والغلو بما
يخرج عن الوجود ويدخل في باب المعدوم
فإنما يريدون به المثل وبلوغ النهاية في
النعته» (٧).

أي أن القضية قضية تقديم شعري
تبحث فيه لا عن الدلالة الضمنية، غير
المفارقة لطبيعة التقديم الشعري، وعندما
يحلل قدامة قول أبي نواس:

وأخفت أهل الشرك حتى أنه
لتخافك النطف التي لم تخلق

فإنه يرى فيه دليلاً على عموم المهابة
ورسوخها في قلب الشاهد والغائب، وفي
قوله: «حتى أنه لتخافك، قوة.. لتكاد
تهابك».. (وكذا كل غال مفرط في الغلو إذا
أتى بما يخرج عن الوجود، فإنما يذهب
إلى تصديره مثلاً، وقد أحسن أبو نواس
حيث أتى بما ينبىء عن عظيم الشيء الذي
وصفه (٨).

والمبالغة عند قدامة ترتبط - في النهاية
- بكيفية تقديم المحتوى الأخلاقي لأنها لا
تعدو «أن يذكر الشاعر حالاً من الأحوال
في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في
الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد
في معنى ما ذكره من تلك الحال، ما يكون
أبلغ فيما قصده له، وذلك قول عمير بن
الأيهم التغلبي:

ونكرم جارنا ما دام فينا
ونتبعه الكرامة حيث مالا

فإكرامهم للجار وما دام فيهم من
الأخلاق الجميلة الموصوفة، وإتباعهم إياه
الكرامة حيث كان من المبالغة في
الجميل (٩).

وفي ضوء هذا النص يمكن أن نفهم ما
يقوله قدامة وقد وصف شعراء مصبيون
متقدمون قوماً بالإفراط في هذه الفضائل،
حتى زال الوصف إلى الطرف المذموم،
وليس ذلك منهم إلا كما قدمنا القول فيه
من باب الغلو في الشعر، من أن الذي يراد
به إنما هو المبالغة في التمثيل لا حقيقة
الشيء (١٠).

وفي هذا المنظور يأخذ (المتناقض
والممتنع) عند قدامة معنى سلبياً. أي

يصبح انحرافاً عن الصدق. ولا يصح قبولها لأنها تخل بالأصل أو لا تحاكي بتعبير أدق نموذجاً سابقاً، ومن ثم نرى قدامة يميز بين المتناقض والممتنع من ناحية، والمبالغة والغلو من ناحية أخرى. فالمتناقض لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم والممتنع لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم (١١). والتناقض نقيض التناسب كما أن الاستحالة نقيض الصحة، والاستحالة والتناقض يرتبطان بعيب منطقي قاتل، لا قيمة معه للمعنى. ولقد حصر أرسطو - في كتاب المقولات - قواعد التقابل في المعاني من حيث تناسبها وتناقضها. والأشياء تتقابل - فيما يقال - إما عن طريق الإضافة مثل الأب والابن والمولى والعبد، وإما عن طريق التضاد مثل الشرير للخير والأبيض للأسود، وإما على طريق العدم والقنية مثل الأعمى والبصير، وأخيراً على طريق النقي والإثبات مثل أن يقال زيد جالس وزيد ليس بجالس. فإذا جمع الشاعر بين متقابلين من التقابلات المندرجة تحت هذه الأنواع وكان تقابلها من جهة واحدة فحسب، كان المعنى مستحيلاً متناقضاً من الزاوية المنطقية والشعرية في أن (١٢).

وقد جاء في الشعر من الاستحالة والتناقض ما لا عذر فيه وما جمع في ما قيل بين المتقابلات من جهة واحدة، ومنه ما تناقض فيه ظاهر يعلم في أول ما يلقي إلى السمع، ومنه ما يحتاج إلى تنبه على موضع التناقض.

ومما جاء في ذلك على جهة التضاد قول أبي نواس في الخمر:

كَأَنَّ بَقَايَا مَا عَنَّا مِنْ حَبَابِهَا
تَفَارِيقُ شَيْبٍ فِي سَوَادِ عَذَارِ

فشبه حباب الكأس بالشيب وذلك قول جائز لأن الحباب يشبه به في البياض وحده لا في شيء آخر غيره ثم قال:

تَرَدَّتْ بِهِ ثُمَّ انْفَرَى عَنْ أَدِيمِهَا
تَفَرَّى لَيْلٍ عَنْ بَيَاضِ نَهَارِ

فالحباب الذي جعله في هذا البيت الثاني كالليل هو الذي كان في البيت الأول أبيض كالشيب والخمر التي كانت في البيت الأول كسواد العذار هي التي صارت في البيت الثاني كبياض النهار وليس في التناقض له منصرف إلى جهة من الجهات للعدر لأن الأسود والأبيض طرفان متضادان وكل واحد منهما في غاية البعد عن الآخر، فليس يجوز أن يكون شيء واحد يوصف بأنه أسود وأبيض إلا كما يوصف الأدكن في الألوان بالقياس إلى واحد من الطرفين الذي هو واسطة بينهما فيقال إنه عند الأبيض أسود.

ولعل قوما يحتجون لأبي نواس بأن يقولوا إن قوله «تَفَرَّى لَيْلٍ عَنْ بَيَاضِ نَهَارِ» لم يرد به لا أبيض ولا أسود لكن الذي أراده هو ذات التفري وانحسار الشيء عن الشيء أسود كان أو أبيض أو غير ذلك من الألوان، فنقول من يحتج بهذه الحجة تبطل من جهات:

إحداها أن الرجل قد صرح بأنه لم يرد غير اللون فقط بقوله عن بياض نهار.

والثانية تشبيهه الحباب بالشيب لأن الحباب لا يشبه الشيب من جهة من الجهات غير البياض. والثالثة أن الليل والنهار ليس هما غير الظلمة والضياء فيظن بالجاعل لهما في وصف من الأوصاف أنه أراد شيئاً آخر فإن القائل مثلاً في شيء إنه قد يتبرأ من شيء كما تتبرأ الشعرة من العجين. قد يجوز أن يصرف

قوله هذا على وجهين:

أحدهما أن يظن أنه أراد تيريء الأسود من الأبيض لأن في الشعرة والعجين جسماً يجوز أن يتبرأ من جسم وسوادا وبياضا فأما الليل والنهار فليس هما غير سواد وبياض فقط، فأما جسم يتبرأ من جسم فلا.

ومما جاء في الشعر في التناقض على طريق المضاف قول عبدالرحمن بن عبدالله القس:

**فإني إذا ما الموت حل بنفسها
يزال بنفسي قبل ذاك فأقبر**

فقد جمع بين قبل وبعد وهما من المضاف لأنه لا قبل إلا البعد ولا بعد إلا لقبل حيث قال إنه إذا وقع الموت بها وهذا القول كأنه شرط وصفة ليكون له جواب يأتي به وجوابه قوله «يزال بنفسه» قبل ذلك، وهذا شبيه بقول قائل لو قال إذا انكسرت الجرة انكسر الكوز قبلها، ومنزلة هذا التناقض عندي فوق منزلة جمع المتقابلين في الشناعة، لأن هذا الشاعر جعل ما هو قبل بعدا. ومما جاء في الشعر على طريق القنية والعدم قول ابن نوفل:

**لأعلاج ثمانية وشيخ
كبير السن ليس بذئب ضير**

فلفظة ضير إنما تستعمل وهي تصريح فعيل من الضر في الأكثر للذي لا بصر له، وقول هذا الشاعر في هذا الشعر إنه ذو بصر وإنه ضير تناقض من جهة القنية والعدم. وذلك أنه يقول إن له بصرا ولا بصر له فهو بصير أعمى.

فإن قال قائل: إنه ضير راجع إلى

البصر بأنه أعمى فالعرب أولا إنما تريد بضرير الإنسان الذي قد لحقه الضر بذهاب بصره لا البصر نفسه، وأيضا فليس البصر هو العين التي يقع عليها العمى بل ذات الإبصار. وذات الإبصار لا يقال لها عمياء كما لا يقال إن حدة السيف كليلة بل إنما يقال السيف كليل لأن الحدة لا تكل وكذا البصر لا يعمى ولكنه في توسع اللغة وتسمح العرب في اللفظ جائز على طريق المجاز جاء في أقوى المواضع حجة وهو القرآن في قوله عز وجل: «إنها لا تعمى الأبصار» ولكنه إذا جاز في البصر أن يقال أعمى فلا أراه يجوز أن يقال فيه مضرور.. وأرى أن مما يدخل في هذا البيت من التناقض قول ابن هرمة:

**تراه إذا ما أبصر الضيفَ كلبه
يكلمه من حبه وهو أعجم**

فإن هذا الشاعر أقنى الكلب الكلام في قوله يكلمه ثم أعدمه إياه عند قوله وهو أعجم من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة فإن عذر هذا الشاعر ببعض المعاذير إذا كانت الحجج كثيرة، فهلا قال كما قال عنتره:

**فازور من وقع القنا بلبانه
وشكى إلى بعيرة وتحمم**

فلم يخرج الفرس عما له من التحمم إلى الكلام ثم قال:

**لو كان يدري ما المحاورة اشتكى
ولكان لو علم الكلام مكلمي**

ومما جاء من الشعر على طريق

الايجاب والسلب قول عبدالرحمن بن
عبدالله ابن القس:

أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا
ملاكم فالقتل أعفى وأيسر

فأوجب هذا الشاعر للقتل والهجر
أنهما مثلان ثم سلبهما ذلك بقوله القتل
أعفى وأيسر، فكأنه قال إن القتل مثل
الهجر وليس هو مثله.

وأرى أن هذا الشاعر أراد أن يقول بل
القتل أعفى وأيسر، ولو قال بل لكان
الشعر مستقيماً لأن مقام لفظه بل مقام ما
ينفي الماضي ويثبت المستأنف لكنه لما لم
يقلها وأتى بجمع الإثبات ونفيه استحالة
شعره. وليس إذا علمنا أن شاعراً أراد
لفظة تقيم شعره فجعل مكانها لفظة تحيله
وتفسده وجب أن يحسب له ما يتوهم أنه
أراده ويترك ما قد صرح به ولو كانت
الأمور كلها تجري على هذا لم يكن خطأ.
وأرى أن ما جرى هذا المجرى قول
يزيد بن مالك الغامدي حيث قال:

أكفّ الجهل عن حلماء قومي
وأعرض عن كلام الجاهلينا
إذا رجل تعرض مستخفاً
لنا بالجهل أو شك أن يحيينا

فقد أوجب هذا الشاعر في البيت الأول
لنفسه الحلم والإعراض عن الجاهل ونفى
ذلك بعينه في البيت الثاني بتعديده في معاقبة
الجاهل إلى أقصى العقوبات وهو القتل:
ولأبي نواس أيضاً شيء يشبه هذا وهو
قوله:

ولي عهد ماله قرين
ولاله شبه ولا خدين

أستغفر الله بلي هارون
ياخير من كان ومن يكون
إلا النبي المصطفى المأمون

قصير هارون شبيهها بولي العهد ولم
يستثن هارون فكأنه خير منه وليس
خيراً منه لأنه شبيهه أو كشبيهه وليس
بشبيهه لأنه خير منه وهذا جمع بين النفي
والإثبات.

ومما يجري هذا المجرى وقد أنكره
الناس وعابوه قول زهير بن أبي سلمى:

قف بالديار التي لم يعفها القدم
بلي وغيرها الأرواح والديم (١٣)

ومما جاء في الشعر وقد وضع الممتنع
في ما يجوز وقوعه قول أبي نواس:

يا أمين الله عش أبدا
دم على الأيام والزمن

فليس يخلو هذا الشاعر من أن يكون
تفاعل لهذا الممدوح بقوله: «عش أبداً أمراً
أو دعاء، وكلا الأمرين مما لا يجوز
ومستقبح».

ولعل معترضاً يعترض هذا القول منا
في هذا الموضع فيقول: إنه مناقضة لما
استجزناه ورأيناه صواباً في صدر هذا
الكتاب في الغلو، ويجعل قول أبي نواس
هذا غلوا فيلزمنا تجويزه كما فصلنا
تجويز الغلو ونحن نقول إن هذا وما
أشبهه ليس غلوا ولا إفراطاً بل خروجاً
عن حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع، لأن
الغلو إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن
يكون عليه وليس خارجاً عن طباعه إلى ما
لا يجوز أن يقع له، لأن الذي يكون قلنا إنه
جائز مثل قول النمر بن تولب:

تظل تحفر عنه إن ضربت به
بعد الذراعين والساقين والهادي

فليس خارجا عن طباع السيف أن
يقطع الذراعين والساقين والهادي وأن
يؤثر بعد ذلك ويغوص في الأرض ولكنه
مما لا يكاد يكون وكذلك ما قلناه في ما
قال المهلهل:

فلولا الريح أسمع أهل حجر
صليل البيض تُقرع بالذكور

فإنه أيضا ليس يخرج عن طباع أهل
حجر أن يسمعوا الأصوات من الأماكن
البعيدة ولا خارج عن طباع البيض أن
تصل ويشد طنينها بقرع السيوف إياها
ولكن يبعد ببعد المسافة بين موضع
الوقعة وحجر بعدا لا يكاد يقع وليس في
طباع الإنسان أن يعيش أبدا فإننا كنا قد
قدمنا أن مخارج الغلو إنما هي على (يكاد)
وليس في قول أبي نواس «عش أبدا»
موضع يحسن فيه لأنه لا يحسن على
مذهب الدعاء أن يقال أمين يكاد أن يعيش
أبدا (١٤).

في أساس هذه المفهومات ارتبطت
المبالغة عند النقاد بالإبانة والشرح
والتوضيح. ذلك أن المبالغة تعد وسيلة
من وسائل شرح المعنى وتوضيحه،
عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو
التأكيد على بعض عناصره الهامة، لذلك
تحدث ثعلب عن «الإفراط في الإغراق»
ومثل له بأبيات أغلبها من شعر
المديح (١٥) وعده نوعا من أنواع البديع
التي أكثر منها المحدثون. ودافع قدامة
عن المبالغة في الشعر مفترضا أن الغلو
أفضل من الاقتصاد، ذلك لأن الشعراء
يريدون بلوغ الغاية في «النعته»

والخروج عن الوجود إلى باب المعدم.
وليس من الضروري - فيما يرى قدامة -
أن يكون الشاعر صادقا في أقواله، حسب
الاتقان في المعاني التي يعالجها لأن
وصف الشاعر هو الذي يستجاد لا
اعتقاده، فضلا عن أن براعة الشاعر لا
تتفصل عن قدرته على الإفراط في وصف
ممدوحيه، بكل ما يرفعهم عن مستوى
البشر العاديين (١٦) وقال ابن وهب:
وأما المبالغة في المعنى فأخراج الشيء عن
أبلغ غايات معانيه كقوله عز وجل
﴿وقالت اليهود: يد الله مغلولة﴾ ولربما
قالوا: بأنه قد أقر فقتر علينا، فبالغ الله
عز وجل - في تقبيح قولهم وإخراجه عن
غاية الذم.
ومن المبالغة في المعنى قول الشاعر:

وفيهن ملهي للطيف ومنظر
أنيق لعين الناظر المتوسم (١٧)

وهذه نتيجة لا تفرق كثيرا عما انتهى
إليه أبو هلال العسكري الذي ذهب إلى
أن المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى
غاياته. وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في
العبارة عنه على أدنى منازل وأقرب
مراتبه، ومثاله في القرآن قوله تعالى
﴿يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما
أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها
وترى الناس سكارى وما هم
بسكارى﴾، ولو قال: تذهل كل امرأة
عن ولدها لكان بيانا حسنا وبلاغة
كاملة، وإنما خص المرضعة للمبالغة،
لأن المرضعة أشفق على ولدها لمعرفتها
بحاجته إليها، وأشفق به لقربه منها
ولزومه لها، لا يفارقها ليلا ولا نهارا،
وعلى حسب القرب تكون المحبة والإلف.
ولهذا قال امرؤ القيس:

فمثلك حُبلى قد طرقتُ ومرضع
فألهيتهَا عن ذي تماثم محُول

لما أراد المبالغة في وصف محبة المرأة له،
قال: إني ألهيتهَا عن ولدها الذي ترضعه
لمعرفته بشغفها به، وشفقتها عليه في حال
إرضاعها إياه (١٨). وتوقف عند قول
الشاعر:

خليلي أمسى حبُّ خرقاء قاتلي
ففي الحب مني وقدةٌ وصدوغٌ
ولو جاورتنا اليومَ خرقاءَ لم نُبلَّ
على جذبنا ألا يصوب ربيع

فقوله على جذبنا «مبالغة جيدة» (١٩)
وضمن هذا المنظور ندرك موقف ابن
سنان الخفاجي الذي يكاد يكون استعادة
لموقف قدامة بن جعفر فهو يرى أن الشعر
مبني على الجواز والتسمح ومن هنا نفهم
الدلالة في قبوله المبالغة والغلو فإن الناس
مختلفون في حمد الغلو وذمه، فممنهم من
يختاره ويقول أحسن الشعر أكذبه،
ويستدل بقول النابغة وقد سئل عن أشعر
الناس؟ فقال: من استنجد كذبه، وأضحك
رديئه، وهذا هو مذهب اليونانيين في
شعرهم، ومنهم من يكره الغلو والمبالغة
التي تخرج إلى الإحالة، ويختار ما قارب
الحقيقة ودانى الصحة، ويعيب قول أبي
نواس:

وأخفتُ أهلَ الشرك حتى إنه
لتخافُكَ النُّطْفُ التي لم تخلُقِ

لما في ذلك من الغلو والإفراط الخارج
عن الحقيقة، والذي أذهب إليه المذهب
الأول في حمد المبالغة والغلو، لأن الشعر
مبني على الجواز والتسمح.

والمعنى التخيلي عند عبد القاهر (الذي
لا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبتته
ثابت وما نفاه منفي) (٢٠) أي أنه نوع من
الدعوى تخارج النفس وتربها ما لا ترى
(باحترجاج تمحل وقياس تصنع فيه
وتعمل) (٢١) ومثاله على أبي تمام:

لا تفكري عطل الكريم من الغنى
فالسيل حربٌ للمكانِ العالي

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا
كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره،
وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه
وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يزل عن
الكريم، زليل السيل عن الطود العظيم،
ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام، لا
تحصيل وإحكام فالعلة في أن السيل لا
يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا
يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب
تدفعه عن الانصباب، وتمنعه عن
الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من
هذه الخلال (٢٢).
وكذلك قول البحري:

وبياض البازي أصدقُ حسنا
إن تأملت من سواد الغرابِ

فهو يريد أن يحسن المشيب بقياسه
على البازي، زاعماً أن حسن البازي في
بياض لونه، وإذا كان المشيب أبيض فهو
أحسن كذلك، والشباب بالعكس. وعلة
الحكم هنا كاذبة في المقيس والمقيس عليه،
إذ ليست نفرة النفس من الشيب ولا
إقبالها على الشباب للون فيهما، وكذلك لا
تعجب النفس بالبازي لبياضه ولا تنفر
من الغراب لسواده، فهذا أيضاً قياس
خادع (٢٣).

هذا النوع من القياس الخادع أو التخييل هو موضوع الشعر والخطابة في نفس الوقت، ذلك لأن الشعراء والخطباء يجعلون اجتماع الشئيين في وصف علة الحكم يريدونه، وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول (ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينتقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببيئة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بلا بيعة) (٢٤).

وقد ترتبط براعة التشبيه بقدرته على (المبالغة) في المعنى. وقد ميز عبد القاهر بين التشبيهات نفسها على أساس ما تؤديه من مبالغة، فأصبح التشبيه المحذوف الأداة أكثر تحقيقاً للمبالغة من التشبيه الظاهر الأداة.

فإذا قلت: «زيد كالأسد» أو مثل الأسد أو شبيه بالأسد تجد ذلك كله تشبيهاً غفلاً ساذجاً، ثم تقول كأن زيدا الأسد فيكون تشبيهاً أيضاً، إلا أنك ترى بينه وبين الأول بونا بعيداً، لأنك ترى له صورة خاصة، وتجذب قد فحمت المعنى وزدت فيه، بأن أفدت أنه من شدة الشجاعة وشدة البطش وأن قلبه قلب لا يخامر الروع ولا يدخله الذعر، بحيث يتوهم أن الأسد بعينه. ثم تقول لئن لقيته ليلقيك منه الأسد، فتجده قد أفاد هذه المبالغة لكن في صورة أحسن وصفة أخص، وذلك أنك تجعله في «كأن» يتوهم أن الأسد، وتجعله ها هنا يرى منه الأسد على القطع، فيخرج عن حد التوهم إلى حد «اليقين» (٢٥).

وفي (أسرار البلاغة) يذهب عبد القاهر إلى أن عكس التشبيه وقلبه يمكن أن يؤدي إلى (المبالغة)

وتوقف عند قول أبي نواس:

لدى نرجس غض القطاف كأنه
إذا ما منحناه العيون عيون

وكقول ابن المعتز:

والأقحوان كالثنايا الغر
قد صقلت أنواره بالقطر

وقول التنوخي:

أقحوان معانق لشقيق
كنغور تعض ورد الخدود

وبعده وهو تشبيه النرجس بالعيون:

وعيون من نرجس تتراءى
كعيون موصولة التسهيد

وكتشبيه الغدران والبرك بالدروع
والجواشن كقول البحري يصف البركة:

إذا علتها الصبا من نرجس تتراءى
كعيون موصولة التسهيد

وكتشبيه الغدران والبرك بالدروع
والجواشن كقول البحري يصف البركة:

إذا علتها الصبا أبدت لها حبكا
مثل الجواشن مصقولا حواشيها

ومن فائن ذلك وفاخره، لاستواء أوله في
الحسن وآخره، قول أبي فراس الحمداني:

انظر إلى زهر الربيع
والماء في برك البديع

وإذا الرياحُ جرتُ عليـ
ه في الذهاب وفي الرجوع
نثرت على بيض الصـ
فائج بيننا خلق الدروع

وكتشبيه الطل والقطر بالدموع إذا
قطرت على خدود النساء من قول
البحري:

شقائق يحملن الندى فكأنه
دموعُ التصابي في خدود الخرائد (٢٦)

وقد يقصد الشاعر على عادة التخييل
أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في
الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها
واستيجاب أن يجعل أصلاً فيصح على
موجب دعواه وسرفه - أن يجعل الفرع
أصلاً.. ومثاله قول محمد بن وهيب:

وبدا الصباح كأن غرته
وجه الخليفة حين يمتدح

فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه
أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور
والضياء من الصباح فاستقام له بحكم
هذه البينة أن يجعل الصباح فرعاً ووجه
الخليفة أصلاً (٢٧).

ومثل هذا النوع من التشبيه أشد تأثيراً
في المتلقي وفيه خلاصة شيء من السحر لا
يخفى مكانه. ذلك أن (هذه الدعوى - وإن
كنت تراها تشبه قولهم: «لا يدري أوجهه
أنور أم الصبح وغرته أضوأ أم البدر»
وقولهم إذا أفرطوا «نور الصباح يخفى في
ضوء وجهه» أو «نور الشمس مسروق
من جبينه» وما جرى في هذا الأسلوب من
وجوه الإغراق والمبالغة - فإن في الطريقة
الأولى خلاصة شيء من السحر وهو كأنه

يستكثر للصباح أن يشبه بوجه الخليفة
ويوهم أنه قد احتشد له واجتهد في طلب
تشبيه يفخم به أمره، وجهته الساحرة أنه
يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر
ويفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤه بها،
لأنه وضع كلامه وضع من يقيس على
أصل متفق عليه ويزجي الخبر عن أمر
مسلم لا حاجة فيه إلى دعوى ولا إشفاق
من خلاف مخالف وإنكار منكر وتجهم
معترض وتهكم قائل «لم ومن أين لك
ذلك» والمعاني إذا وردت على النفس هذا
المورد كان لها ضرب من السرور خاص
وحدث بها من الفرح عجيب فكانت
كالنعمة لم تكدرها المنة والصنعة لم
ينفعها اعتداء المصطنع لها» (٢٨).

ومن يتأمل الأساليب البلاغية للتخييل
عند عبد القاهر يلاحظ أنها بمثابة أوجه
متعددة للمبالغة والإغراق. فمن ضروبه
إلحاق الزائد بالناقص (مبالغة) في المديح.
وأصله التشبيه ثم يتزايد كقول ابن
بابك:

ألا يارياض الحزن من أبرق الحمى
نسيمك مسروق ووصفك مُتَحَلُّ
حكيت أباسعد فنشرك نشره
ولكن له صدق الهوى ولك الملل

وكذلك بيت المتنبي:

لم تحك نائلك السحاب وإنما
حمت به فصبيها الرخصاء

لأنه وإن كان أصله التشبيه من حيث
يشبه الجواد بالغيث فإنه وضع المعنى
وضعا وصوره في صورة خرج معها إلى
ما لا أصل له في التشبيه (٢٩) وما ذلك إلا
(للتناهي في المبالغة والإغراق
والإغراب) (٣٠).

ومن لطيف هذا النوع قول أبي العباس
الضبي:

لا تـركـنـن إلى الفـرا
ق وإن سكنت إلى العنـاق
فالشـمس عند غروبها
تـصـفـر من فرق الفـراق

ادعى لتعظيم شأن الفراق أن ما يرى
من الصفرة حين يرق نورها بدنوها من
الأرض، إنما هو لأنها تفارق الأفق الذي
كانت فيه أو الناس الذين طلعت عليهم
وأنست بهم وأنسوا بها وسرتهم
رؤيتها (٣١).

وقد ترتبط قدرة التشبيه في أن يعكس
الحقائق ويغير الأشياء، أو القدرة على
تحسين الشيء وتقبيحه ولذلك ذهب إلى
أن الاحتفال في «التصويرات»
و«التخييلات» يهز الممدوحين ويحركهم
ويحدث ضرباً من الفتنة في نفس المتلقي
إلى الدرجة التي تكشف عن قدرة الشعر
على أن (يكسب الدني رفعة والغامض
القدر نباهة. وعلى العكس يغض من
شرف الشريف، ويطأ من قدر ذي العزة
المنيف، ويظلم الفضل ويتهمضمه،
ويخدش وجه الجمال ويتخونه، ويعطي
الشبهة سلطان الحجة، ويرد الحجة إلى
صيغة الشبهة، ويصنع من المادة
الخشيسة بدعاً تغلو في القيمة وتعلو،
ويقول من قلب الجواهر وتبديل الطبائع
ما ترى به الكيمياء وقد صحت، ودعوى
الإكسير وقد وضحت، إلا أنها روحانية
بالأوهام والإفهام، دون الأجسام
والأجرام ولذلك قال:

يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة
ويقضي بما يقضي به وهو ظالم

وقال:

عليم بإبدال الحروف وقامع
لكل خطيب يقمع الحق باطله

وقال ابن سكرة فأحسن:

والشعر نار بلا دخان
وللقوافي رقي لطيفه
لو هجى المسك وهو أهل
لكل مدح لصار جيفه
كم من ثقیل المحل سام
هوت به أحرف خفيفه (٣٢)

ومن عجيب ما اتفق في هذا الباب قول
ابن المعتز في ذم القمر واجترأؤه بقدرة
البيان على تقبيحه وهو الأصل والمثل
وعليه الاعتماد والعول في تحسين كل
حسن وتزيين كل مزين، وأول ما يقع في
النفوس إذا أريد المبالغة في الوصف
بالجمال، والبلوغ في غاية الكمال فيقال
«وجه كأنه القمر» و«كأنه فلق القمر»
ذلك لثقتهم بأن هذا القول إذا شاء سحر،
وقلب الصور، وأنه لا يهاب أن يخرق
الإجماع ويسحر العقول ويقتسر الطباع
وهو (٣٣):

ياسرق الأنواع من شمس الضحى
يامتلك طيب الكرى ومنغصي
أما ضياء الشمس فيك فناقص
وأرى حرارة نارها لم تنقص
لم يظفر التشبيه منك بطائل
متسلخ بهقا كلون الأبرص

وفي ضوء هذا الفهم من قدرة الشاعر
على الاحتيال والمغالطة والربط بين الشعر
والخطابة، أو بين الصورة الشعرية

والاستدلال في المنطق، يتوقف عبد القاهرة
عند حسن التعليل التخيلي الذي تحول
طرافته دون الانتباه إلى ما فيه من مغالطة
ومن واضح هذا النوع وجيده قول ابن
المعتز:

صدت شرير وأزمعت هجري
وصفت ضمائرهما إلى الغدر
قالت كبرت وشبت قلت لها
هذا غبار وقائع الدهر

ألا تراه أنكر أن يكون الذي بدا به شيئا
ورأى الاعتصام بالحجة أخصر طريقا إلى
نفي العيب وقطع الخصومة ولم يسلك
الطريقة العامية فيثبت المشيب، ثم يمنع
الغائب أن يعيب، ويريه الخطأ في عيبه به،
ويلزمه المناقضة في مذهبه.. وهكذا إذا
تأولوا في الشيب أنه ليس بابيضاض
الشعر الكائن في مجرى العادة وموضوع
الخلقة ولكنه نور العقل والأدب قد انتشر
وبان من وجهه وظهر، كقول الطائي
الكبير:

ولا يروغك إيماض القتير به
فإن ذاك ابتسام الرأي والأدب

وينبغي أن تعلم أن باب التشبيهات قد
حظي من هذه الطريقة بضرب من السحر،
لا تأتي الصفة على غرابته، ولا يبلغ البيان
كنه ما ناله من اللطف والظرف، فإنه قد
بلغ حدا يرد العزوف في طباع الغزل،
ويلهى الثكلان عن الثكل، وينفث في عقد
الوحشة، وينشد ما ضل عنك من المسرة،
ويشهد للشعر بما يطيل لسانه في الفخر،

ويبين جملة ما للبيان من القدرة والقدرة.
فمن ذلك قول ابن الرومي:
خجلت خدود الورد من تفضيله
خجلا توردها عليه شاهد
لم يخجل الورد المورد لونه
إلا وناحله الفضيلة عاند
للنرجس الفضل المبين وإن أبي
أب وحاد عن الطريقة حائد
فصل القضية أن هذا قائد
زهر الرياض وأن هذا طارد
شتان بين اثنين هذا موعد
بتسلب الدنيا وهذا واعد

وترتيب الصنعة في هذه القطعة أنه
عمل أولا على قلب طرفي التشبيه..
فشبه حمرة الورد بحمرة الخجل ثم
تناسى ذلك وخدع عنه نفسه وحملها على
أن تعتقد أنه خجل على الحقيقة، ثم لما
اطمأن ذلك في قلبه واستحكمت صورته
طلب لذلك الخجل علة فجعل علة أنه
فضل على النرجس ووضع في منزلة ليس
يرى نفسه أهلا لها فصار يتشور من ذلك
ويتخوف عيب العائب وغميزة المستهزئ
ويجد ما يجد من مدح مدحة يظهر الكذب
فيها ويفرط حتى تصير كالهزاء بمن قصد
بها، ثم زادته الفطنة الثاقبة والطبع المثمر
في سحر البيان ما رأيت من وضع حجاج
في شأن النرجس وجهة استحقاقه الفضل
على الورد فجاء بحسن وإحسان لا تكاد
تجد مثله إلا له.. وقد اتفق للمتأخرين من
المحدثين في هذا الفن نكت ولطائف وبدع
وظرائف لا يستكثر لها الكثير من الثناء،
ولا يضيق مكانها من الفضل عن سمة
الإطراء (٢٤).

هوامش البعير

- ١ - رولان بارت: نقد وحقيقة - ترجمة: د. منذر عياشي - مركز الإنماء الحضاري - حلب - سوريا - ١٩٩٤ - ص: ٢٧ - ٢٩.
- ٢ - الموضوعية: مصطلح فلسفي معاصر وصفة لما هو موضوعي. وجود الأشياء خارجا عنا. راجع: رولان بارت: نقد وحقيقة - ص: ٤١.
- ٣ - رولان بارت: نقد وحقيقة - ص: ٤١ - ٦٢.
- ٤ - رولان بارت: نقد وحقيقة - ص: ٦٩.
- ٥ - رولان بارت: نقد وحقيقة - ص: ٧٠.
- ٦ - قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق: كمال مصطفى، الخانجي - المثنى - القاهرة - ١٩٦٣ - ص: ٥.
- ٧ - نقد الشعر - ص: ٩.
- ٨ - نقد الشعر - ص: ٢٧ - ٢٨.
- ٩ - نقد الشعر - ص: ١٢٤ - ١٢٥.
- ١٠ - نقد الشعر - ص: ٣١.
- ١١ - نقد الشعر - ص: ٢١.
- ١٢ - جابر عصفور: مفهوم الشعر - دار التنوير - لبنان - ط ٢ - ١٩٨٢ - ص: ١١١.
- ١٣ - نقد الشعر - ص: ١٩٦ - ٢٠١.
- ١٤ - نقد الشعر - ص: ٢٠١ - ٢٠٢.
- ١٥ - ثعلب: قواعد الشعر - تحقيق: رمضان عبد التواب - القاهرة - ١٩٩٦ - ص: ٢٩ - ٤١.
- ١٦ - نقد الشعر - ص: ٢٦ - ٢٧ ومن ص: ٣٠ - ٣٢.
- ١٧ - ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، دار الكتب - القاهرة - ١٩٢٢ - ص: ١٥٤.
- ١٨ - أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين - تحقيق: البجاوي وأبي الفضل إبراهيم - مطبعة البابي الحلبي - القاهرة ١٩٧١ - ص: ٣٧٨.
- ١٩ - الصناعتين - ص: ٣٧٨.
- ٢٠ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة - تحقيق: هـ - ريتز - استانبول ١٩٥٤ - ص: ٢٤٥.
- ٢١ - أسرار البلاغة - ص: ٢٤٥.
- ٢٢ - أسرار البلاغة - ص: ٢٤٥ - ٢٤٦.
- ٢٣ - أسرار البلاغة - ص: ٢٤٧.
- ٢٤ - أسرار البلاغة - ص: ٢٤٨.
- ٢٥ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز - تصحيح السيد محمد رشيد رضا - ط ٤ - دار المنار بمصر ١٣٦٧ هـ - ص: ١٩٩.
- ٢٦ - أسرار البلاغة - ص: ١٩٩.
- ٢٧ - أسرار البلاغة - ص: ٢٠٥.
- ٢٨ - أسرار البلاغة - ص: ٢٠٥ - ٢٠٦.
- ٢٩ - أسرار البلاغة - ص: ٢٥٦.
- ٣٠ - أسرار البلاغة - ص: ٢٥٦.
- ٣١ - أسرار البلاغة - ص: ٢٥٧.
- ٣٢ - أسرار البلاغة - ص: ٣١٧ - ٣١٨.
- ٣٣ - أسرار البلاغة - ص: ٣٢٠ - ٣٢١.
- ٣٤ - أسرار البلاغة - ص: ٢٦١ - ٢٦٤.

شعرية الإنزيم

في القصيدة المعاصرة

○ جواد الرامي / المغرب

لقد اهتمدى النقاد أو المهتمون بالشعر
عموما إلى إدراك هذه الخاصية الفنية
سواء من القدماء أو المحدثين، فهذا الخليل
بن أحمد يزكي هذا التصور من خلال
وعيه بطبيعة هذا المنحى الفني قائلا:
«الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى
شاءوا، وجائز لهم مالا يجوز لغيرهم من
إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف
اللفظ وتعقيده، ومد مقصوره، وقصر
ممدوده، والجمع بين لغاته والتفريق بين
صفاته» (٢).

كما يختلف كثير من هؤلاء القدماء في
نظرتهم المتأرجحة بين القبول والرفض،
لكل مستوى من مستويات هذا الخرق أو
المجاز أو العدول، أو التغير، وفق معيارية
نسبية لا ينبغي تجاوزها بشكل كلي
ومطلق، حفاظا على العلاقة بين المستعار

إن الكلمة أو اللفظة وهي منعزلة أو
مستقلة عن سياقها تأخذ بعدا دلاليا
مغايرا، لما يمكن أن تصبح عليه وهي
تنشغل داخل التركيب وتتفاعل مع سياق
النص المبتوثة فيه بشكل عام. فللكلمة بعد
مغاير داخل الشعر خصوصا، ولربما لهذه
الغاية كانت نصيحة ملارمي لصديقه ديكا
«إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار بل
نصنعها بالكلمات»، كما عرف أيضا بتلك
العبارة «أنا مركب» (١)، حيث داخل
التركيب تؤسس الكلمات مواقعها الجديدة،
المغايرة لما يمكن أن تؤديه داخل حقول
مغايرة. إنها تبرز تميزها منذ اللحظة
الأولى، بخرقها لما تعتبره لغة الاستعمال
والتواصل بالقاعدة أو المعيار وبخرقها هذا
يسعى الشاعر سعيا نحو بناء عالم شعري
منفرد أو متميز.

منه، والمستعار له، وبين المشبه والمشبه به، أو بعبارة أخرى الحفاظ على معاني الأشياء في حدود معناها العقلي حتى لا تثير الاستغراب والتعقيد.

لقد استوعب الشكلاونيون الروس هذه الخاصية الفنية في صياغاتهم النقدية المعروفة موضحين الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية* متنبهين إلى مجموعة من الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً، خصوصاً مع تلك الانطلاقة التي أرسى بواكر نضجها ياكبسون، والتي كان لها الأثر الكبير في التأثير على المناهج والتصورات النقدية اللاحقة، والاستفادة منها في إدراك وفهم حقيقة اللغة الشعرية بعيداً عن التأويلات والانطباعات الخارجة عن النص الشعري.

ولعل أهم دراسة للانزياح هي تلك التي وقف عندها جان كوهن في كتابيه «بنية اللغة الشعرية» و«الكلام السامي» للامسة الجانب التواصلي في العملية الإبداعية، مستفيداً من الدراسات الأسلوبية التي كانت تشغل اهتمام الباحثين في فرنسا، من أمثال، بالي، وشارل برونو، وماروزو، وكبرو، وليوسبتزر، وغيرهم من الأسماء والمدارس الأسلوبية.

ومفهوم الانزياح عند كوهن لا يقف عند حدود لغة الشعر فقط، ولكنه حاضر أيضاً، داخل لغة العلم بشكل طفيف وقليل أو بعبارة كوهن «يدنو من الصفر» على عكس حضوره المكثف داخل لغة الشعر، أو ارتقائه إلى «أقصى درجة»، لكن على ألا يفهم من الانزياح ذلك الخرق الأعمى والمعتوه الذي ينخر انسجام النص ويحيل اللغة الشعرية إلى عبث أو متاهة في متاهة، بل لابد من مراعاة قانون

التواصل، وإلا فإن النص سيفقد طاقته التخيلية الخلاقة، فالانزياح عند كوهن «خطأ متعمد يستهدف من ورائه الوقوف إلى تصحيحه الخاص. ويمكن تحليل ميكانيزم صناعة ما هو شعري إلى زمنين:

١- عرض الانزياح

٢- نفي الانزياح (٣)

وفق هذه الأوعية المركزية، ركز كوهن على مستويات الانزياح المتعددة داخل القصيدة الشعرية، سواء على المستوى الصوتي (النظم) أو على المستوى الدلالي بما يتضمنه من الإسناد والتحديد والوصل، ثم مستوى ترتيب الكلمات. وقد خص كل مستوى من هذه المستويات بفصل محدد في كتابه «بنية اللغة الشعرية» انطلاقاً من إحصاءات دقيقة، وأوجه الحضور والغياب للانزياح عند شعراء المرحلة الكلاسيكية والرومانسية والرمزية، مدافعاً في الوقت نفسه عن الجانب التواصلي في الشعر قائلاً: «إن الشعر شأنه شأن النثر، خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ، فلا يكون مفهوماً من طرف ذلك الذي يوجه إليه إن الشعرنة عملية ذات وجهين متعايشين مترامين: الانزياح ونفيه. تكسير البنية وإعادة التبنين، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ هذه العملية المتأرجحة بين الذهاب والإياب من المعنى إلى فقدان المعنى، ثم من فقدان المعنى إلى المعنى تشكل الأداة المشتركة لأكثر أنماط الصور الثلاثة التي درسناها» (٤). إن جان كوهن يلغي بصرامة كل انزياح يكسر عملية التواصل، ولربما لهذا السبب كان له موقف صارم في حق السوريباليين،

وخاصة عبارة أندريه بروتون الشهيرة: «لا أخفي أن الصورة الشعرية الأقوى هي التي تمثل بالنسبة لي درجة قصوى من الاعتباط» (٥)، فلا تمثل هذه القولة بالنسبة لكوهن شيئا يذكر، فالانزياح ليس مطلوباً لذاته، حتى ينعرج عن أداء وظيفته، ولكنه عملية مقصودة تبيد اللغة إيجابيتها التأثيرية والتواصلية، ولتخلق فسحة بين الشاعر ونصه، وبين النص والقارئ.

من خلال هذا التصور إذن، تبرز أسئلة عديدة: لما الانزياح؟ هل كل انزياح يعتبر ذا قيمة شعرية؟ وكيف يمكن البرهنة على ذلك، خصوصاً على مستوى تحليل العمل الأدبي؟ وانطلاقاً من أي معيار يمكن تحديد انزياح الشعر؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة نجدها واردة عند كوهن نفسه، إلا أن إثارتنا لها، ليس معناه الرغبة في التكرير، ولكن لتأكيد أن البحث في حدود الانزياح فضاء واسع تختلف حوله الآراء والتصورات فليس كل انزياح يعتبر شعراً، كما لا يعتبر كل كلام منظوم شعراً. فالانزياح إذن انزياحات: فهناك الانزياح الفني الشعري النابع من أعماق التجربة، والمتوقد بإشراقات التأمل والمزج بين الأشياء، وهناك الانزياح الناتج عن التحمل باسم الحداثة، والذي يغتصب فتوة اللغة الشعرية بهزائته وخفوفته، وهناك الانزياح الثابت، والانزياح المتحول، والانزياح السياقي أو بتعبير مولينو وطامين، أنها الأشكال الكبرى التي يمكن أن يأخذها مفهوم الانزياح (٦). فالشاعر مطالب بحسب هذه التفريعات أن يكون خبيراً بخبايا كنه هذه الانزياحات، لكي يبرهن على كفاءته الذاتية، ويخلق لغته الخاصة التي تختلف عن لغة المنطق أو

كما عبر عن ذلك الشاعر الفرنسي سان جون بيرس بقوله: «سأطردك أيها المنطق من حظيرتي» (٧).

من هنا تتجسد خاصية التأثير الذي تبتّه هذه الانزياحات داخل وجدان وأحاسيس المتلقي، يقول ملارمي: «شعرية باللغة الجدة تلك التي يمكن أن أعرفها بهاتين الكلمتين: أن يرسم (الشاعر) بدل الشيء الأثر الذي يمكن أن تحدثه» (٨)، ولا شك أن الارتقاء لهذا الشأن هو الذي يطبع اللغة بطابعها الإيجابي ويجعلها منفتحة ومشرفة أمام التأويلات العديدة، بعيدة كل البعد عن معناها القاموسي الضيق، إذ تخلق مسافة جمالية تتسع أو تضيق وفق ذاتية المبدع وقدرته الخيالية، وقدرة القارئ على الغور والإصغاء لهذا الأثر الذي تتركه فينا لغة الشعر، وفي عبارة الجاحظ دليل مقنع حيث يقول: «إن الشيء من غير معدنه أعذب، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع» (٩).

في ضوء هذه المعطيات سنقف عند الانزياح الشعري في بعض المقاطع الشعرية المعاصرة باعتبارها خرقاً للمعيار، وتجلياً لمستويات عديدة من الاحتمالات التي تجعل من النص نصاً منفتحاً، متداخل الدلالات، تسري بداخله تموجات لها أبعاد جديدة وموحية بإحياءات تمارس تجدها وبعثها أثناء ممارسة القراءة.

يقول بدر شاكر السياب: (١٠)

تلطف حولي دروب المدينة
حبالاً من الطين يمضغن قلبي
ويعطين، عن جمرة فيه، طينه

حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينة
ويحرقن جيكور في روعي
ويزرعن فيها رماد الضغينة

يقول أمل دنقل: (١١)

الأرض ما زالت، بأذنيها دم من قرطها
المنزوع
قهقهة اللصوص تسوق هودجها..
وتتركها بلا زاد
تشد أصابع العطش المميت على الرمال
تضيق صرختها بحممة الخيول
الأرض ملقاة على الصحراء.. ظامئة
وتلقى الدلو مرات وتخرجه بلا ماء
وتزحف في لهيب القيظ
تسائل عن عذوبة نهرها
والنهر سممه المغول
وعيونها تخبو من الإعياء، تستسقي
جذور الترك
تنتظر المصير المر.. يطعنها الذبول

ففي النموذج الأول، تتأسس علاقة
جديدة بين الكلمات، تقوم على المنافرة
أساسا، مما يستدعي حضور القارئ
للدخول في رحاب فضاء القصيدة
الإشكالي، والتطلع بوعي نحو توليد
دلالتها وتركيبه حضوره الفعلي عبر فعل
التأويل.

وقصيدة «جيكور والمدينة» تستهل
بمجموعة من الصور التي تستدعي أكثر
من وقفة لما تشحته من دلالات مكثفة
وأول ما نلمسه عند الوقوف على هذا
المقطع الشعري، هو هذا التوتر الذي
يجمع بين الوحدات المعجمية برغم
احتفاظ هذا النموذج من حيث تركيبه
بنظام الجملة العربية.

وبناء على ما تقدم يمكن القول إن

الانزياح يشكل عتبة (البداية) في فتح باب
القراءة.

والسياب في نمودجه هذا يجمع بين
متناقضات لها طابع محسوس بأخرى
مجردة، من أجل الكشف عن حدة الألم
والمعاناة التي تحيط به وتستبد بمشاعره،
ولتشخيص كل ذلك وظف الشاعر فعل
«تلتف» في مستهل قصيدته للدلالة على أن
الوضع غير عادي وبسيط، وإنما يعيش
(الشاعر) حالة حصار، واختناق. وتؤكد
هذه الفرضية من خلال ربطه بين عناصر
معجمية تلمح وتشير لذلك.

فالعلاقة بين «تلتف» و«دروب المدينة»
تقوم على المنافرة أساسا، لأن الفعل
«يلتف» يستدعي فاعلا حيا يقوم بحركة
محددة لغاية مقصودة، على عكس
«دروب المدينة» التي لا تنسجم مع
مقومات الفعل. «فالدروب» اسم جامد
يحدد المكان، ويأخذ داخل الذاكرة أو
الحرف حيزا دلاليا محدودا، وبمجرد
الربط بينه وبين الفعل التفت، تنعدم إذن
أو تقصى دلالتها المادية، لتتأسس
مسافة جديدة لها انسجامها الخاص،
مضفية على اللغة المستعملة، معنى
إضافيا غير الذي تحمله وتظهر به في لغة
الاستعمال العادي: إذ يمكن مثلا لنفي
هذا الانزياح أن نستبدل فعل «تلتف»
بفعل آخر مثل «تحيط» بما أن هناك
حضورا «للدروب» ولكن الفعل «تلتف»
يضممر معاني ودلالات أوسع وأكثر
إيحاء.

كما يعضد هذا الانزياح ارتباطه
المباشر بالأبيات الشعرية اللاحقة: أي
الصفة التي أعطاهها الشاعر لهذه
«الدروب»، والتي تقوم هي الأخرى على
التنافر والتشويش «حبال من الطين
يمضغن قلبي»، لما قد يبدو لنا في الوهلة

الأولى من خرق متعمد أو بعبارة كوهن من «خطأ مقصود». إذ ليست هناك حبال من الطين ولم يسبق لنا أن رأيناها بهذا الشكل عينيا، أو اعترضنا مثل هذا التعبير في حياة لغتنا التواصلية، بل يسند إليها الشاعر أيضا صفة تتنافى والمعنى الذي يصدق عليها، وهو الربط والشنق إلى خصوصية ليست من صفاتها وهو فعل المضغ «يمضغن قلبي»، والذي يستدعي ويتطلب كائنا حيا له فم وأسنان يؤدي مثل هذه الوظيفة فأية علاقة يريد الشاعر أن يقيم يا ترى من خلال هذه الانزياحات المكثفة؟

فالحبال تتميز برفقتها وصلابتها، فأسقط الشاعر أو اختار مثل هذه المميزات فأضفاها على الدروب الضيقة الشبيهة بالحبال التي تخنق الشاعر وتقلق راحته، حتى يكتمل البعد الخيالي الذي رسمته الصورة الأولى ويتقلص حجم الانزياح السابق متفاعلا ومكملا للانزياح اللاحق وفق نسقية محكمة.

إن الشاعر من خلال هذه الصورة السابقة يرسم الحدود الفاصلة بين (قرية جيكور التي تحترق في قاع روحه) والمدينة التي يتسع عمرانها، فتضيق الخناق عليه، فالحقول بطبعها عارية، إذ لا لباس غير تربتها ونباتها والحبال باعتبارها صفة ترمز لضيق الدروب، التي مازالت مسافتها تتسع وتمتد إلى حدود الحقول العارية لتملأها بنيانا وضغينة. ولتقريب المسافة أكثر، ولإدراك ذلك بوضوح يمكن إرجاع العناصر اللغوية إلى مرجعيتها وأصولها، فيتحول بذلك المقطع السابق الذكر إلى الشكل التالي:

- تلتف حولي دروب المدينة
- حبالا يمضغن قلبي

- حبالا يعطين عن جمرة في قلبي
طينه
- حبالا يجلدن عري الحقول
- حبالا يحرقن جيكور
- حبالا يزرعن في جيكور رماد
الضغينة

من الواضح أن هذه الأفعال قد أسندت إلى غير فواعلها، وفي غير أمكنتها العادية من وجهة نظر نحوية، إلا أنها مع لغة الشعر ومن خلالها تكون أكثر تأثيرا، مما يجعل فضاء القراءة فضاء مفتوحا.

أما في نموذج أمل دنقل فإن أول ما نباشره في قصيدة «الأرض.. والجرح الذي لا ينفتح»، هي صورة الأرض التي تأخذ مواصفات الأنوثة دون أن تكشف عن دلالتها بشكل صريح وواضح، بل تخفي دلالتها وراء معجم يكتنز مجموعة من الدلالات الإيحائية التي تأخذ بعدا في أحاسيس وشعور القراء. واختيار الشاعر هذا لم يكن مجانيا، إنما عملا مقصودا.

فالأرض هنا، وأول ما يثيرنا بخصوصها هو كون الشاعر قد أسند إليها مجموعة من المواصفات والأفعال التي تخلق تناقرا إذا اندمجت وارتبطت بها ك (الأذن، القرط، الهودج، الأصابع، العطش، تضع صرختها، تلقي الدلو، تزحف، تسأل، العيون، الانتظار)، وتوالي هذه المواصفات بشكل تتابعي ومنظم يجعلنا ندرك بأن الأرض التي يتحدث عنها الشاعر هي المرأة التي تعاني ألم الحياة، وحيرة المصير، أمام ذبول هذا الواقع وشيخوخته، وقد نستند في ذلك إلى الصورة التي أعطاها للأرض «الأرض مازالت، بأذنيها دم من قرطها المنزوع)، أو (عيونها تخبو من الإعياء)، أو (تنتظر المصير)، لكن نظرة أخرى متعمقة في

وصارت حاملة في عامها الألفي من
ألفين من عشاقها
لا النيل يغسل عارها القاسي.. ولا
ماء الفرات

من خلال هذا المقطع، ومن سابقه
تتضح معالم الأرض التي يقصدها
الشاعر قصدا أنها ليست المرأة كما
توهمنا منذ البداية، بل هي قطعة جغرافية
عن عالمنا العربي، بذلك تتضح مميزات
وخصائص الأسماء والأفعال التي سبق
أن اعتبرت انزياحا عن المألوف وخرقا
للعادي. فالصورة التي أعطاها الشاعر
للأرض، والتي هي من خصائص الكائن
الحي (الأذن) ثم الصورة المكتملة لها (دم
من قرطها المنزوع)، تبدو واضحة الآن
ويمكن اعتبارها على المستوى الاستبدالي،
آبارا، أو خزانات البترول، وغيرها من
أساليب الحفر، ولقد اهتمنا إلى هذا
الاستنتاج من خلال الأبيات الموالية كقول
الشاعر (تلقي الدلو مرات.. وتخرجه بلا
ماء)، فليس المقصود هنا الماء العادي
الذي يشرب، والآبار ليست آبار ماء،
ولكنها آبار نفط، والأرض ليست هي
المرأة والحبيبة ولكنها الأرض العربية
التي ترضخ تحت تكالب السياسة
الأوربية (تنتظر المصير المر.. يطعنها
الذبول). وتبدو هذه المقصدية أكثر
وضوحا عند نهاية القصيدة حيث قال
الشاعر:

مثما يخطو
قد شوته النار
هل يصلح العطار
ما أفسد الدهر (ص ١٢٠)

فما كان لنا أن ندرك هذه الخاصية، لو
اقتصرننا على المقطع الأول من القصيدة أو
البيت الواحد. ومن هنا نتأكد صحة ما

المعجم المستعمل في هذا المقطع، يجعل
الشك يملكنا فيما ذهبنا إليه على المستوى
الدلالي، فكل هذه الخصائص والأسماء
(العطش، الرمال، الخيول، الصحراء،
الدلو، الماء، اللهب، القيظ، النهر، الجذور،
الأشواك، الذبول)، تتم بشكل موفق نظرا
للترايط المنسجم فيما بينها، ويمكن أن
نبرز ذلك على الشكل التالي:

العطش - الرمال
الخيول - الصحراء
الدلو - الماء
اللهب - القيظ
النهر - الجذور
الأشواك - الذبول

فكل هذه الأسماء تدخل في حيز واحد،
يمكن نعتة بطقس الصحراء، وطبيعته
الجافة وحياتها القاسية، لكن غاية
الشاعر ليست هي إبراز المعالم الجغرافية
والطبيعية، ولكن ما يتغياها أعماق بكثير أنه
يطمح إلى تشخيص واقع الأرض العربية،
وبالخصوص ذلك الجانب منها الذي
يعتبر مقود العالم، في ساعة ولحظة هيمنة
الآلة، ولا يمكن إدراك ذلك إلا داخل
القصيدة بكاملها، وليس فقط في المقطع
السابق الذكر، حيث بعده مباشرة يقول
الشاعر:

الأرض تطوى في بساط النفط
تحملها السفائن نحو قيصر كي
تكون إذا تفتحت
اللفائف

رقصة وهدية.. وهدية للنار في
أرض الطغاة
دينارها القصدير مصهور على
وجناتها
زنارها المحلول يسأل عن زناة الترك
والسياف يجلدها وماذا بعد أن
فقدت بكارتها..

ذهبنا إليه، حيث قلنا إنه يستحيل عزل البيت عن سياقه وعن انسجام عناصره مع باقي البنيات الكبرى والصغرى والتفاعل الحاصل بينها، ومن خلال هذا كله يمكن الوقوف عند الانزياحات الواردة في النص دون كلل ولا ملل، وشعر أمل دنقل يتسم بخاصية وضوحه الغامض، حيث آخر القصيدة يصرح بأولها، وهذا دليل على عمق التجربة الشعرية عند الشاعر وعنايته ببناء القصيدة ومعماريتها.

وأغلب التجارب الشعرية الرائعة تتميز بهذه الخاصية، فالسياب، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، وعبد المعطي حجازي، ومعين بسيسو، وأمل دنقل، ومحمود درويش، وأدونيس، وسميع القاسم، وسعدي يوسف، والمجاوي، والخمار الكنوني.. وغيرهم، نجد الانزياح لديهم يشكل حضوراً قوياً ويعطي للقصيدة بعداً جمالياً، على ألا يفهم الانزياح هنا كعملية آلية يخضع الشاعر شعره لها عبر صناعة وتكلف لإثارة انتباه القارئ لأن الانزياح الأسلوبي جزء لا يتجزأ من سياق القصيدة كلية، ولقد برهنا على ذلك من خلال وقوفنا على بعض المقاطع الشعرية، مع ملاحظتنا أنه يصعب نفي الانزياح نفيًا مطلقاً على المستوى الاستبدالي، لأن في ذلك خنقا لدلالة النص، على عكس ما يسمو به النص الشعري من انفتاح، فالشاعر حينما يخرق البعد المنطقي للغة، فإنه ينحو نحو خلق علاقات جديدة تتأسس بين مفردات كلماته، وكذا توفقه إلى ترجمة أحاسيسه عبر خروجه عن المعادل اللغوي المألوف وشحن قصيدته بأبعاد إيحائية تلمح وتثير أشياء عديدة.

١- جان كوهن «بنية اللغة الشعرية»، ترجمة: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب ص ٤١.
(٢) - الحصري القيرواني «زهر الآداب» تحقيق محمد علي البجاوي، الطبعة الثانية ص ٦٢٢.

* لقد ميز الشكلاطيون الروس بين اللغة الشعرية واللغة العادية من أجل تدعيم تصورهم الذي يؤكد على أدبية الأدب. انظر مقال جاكوبينسكي «حول أصوات اللغة، المنشور سنة ١٩١٩، والذي يذهب فيه إلى أن الفرق يتضح من خلال الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل لحظة وحين.

انظر ترجمة إبراهيم الخطيب «نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلاطيين الروس، الشركة المغربية للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى/ ١٩٨٢، ص ٢٦-٣٧.

(٣) جان كوهن «بنية اللغة الشعرية»، ص ١٩٤.

(٤) نفسه، ص ١٧٢.

(٥) نفسه، ص ١٩٢.

(٦) "Introduction a L'analyse linguistique de la poesi" J. Molino et J. Tamime, press universitaire de France, Paris 1982,P123.

(٧) سان جون بيرس «الفلك ضيقة»، ترجمة مصطفى القصري، الدار التونسية للنشر ١٩٧٢.

(٨) كوهن «بنية اللغة الشعرية»، ص ٢٠٢.

(٩) الجاحظ «البيان والتبيين» تحقيق عبد السلام مارون، ج ١ ص ٨٩.

(١٠) بدر شاكر السياب «أنشودة المطر» دار العودة - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٢ ص ١٠٢.

(١١) أمل دنقل «الأعمال الشعرية الكاملة»، دار العودة - بيروت ص ١١٧.

النص الأدبي:

البنية والدلالة

إن موضوع البحث اللساني، لا يتجاوز - في أقصى حدوده - الجملة.

كما هو الشأن عند فردنان دو سوسير / F.SAUSSUR. فاللسانيات البحتة، تقف عند الكلمة أو التركيب. بخلاف البلاغة القديمة، التي تسعى إلى تشفير قواعد عامة؛ قصد بناء الخطاب. إلا أن كثرة تصنيفاتها المعيارية، وإلغاء الأشكال اللفظية؛ جعل موروثها ضعيفا. أما في تقليد بالي / BALY، فإن الأسلوبية قد اهتمت بتداخل اللفظ / ENONCE والملفوظ / ENONCIATION؛ أكثر من نظام اللفظ وحده. أدى ذلك إلى قصور في نظرية النص. لأن تلك الاهتمامات، عبارة عن ملاحظات متفرقة. ترتبط - في أغلبها - بالآداب العامة.

• بقلم:

تزفيتان

تودروف

• ترجمة:

سعيد

بوعيطه -

المغرب

إن مفهوم النص، لا يتمركز في مستوى تمركز الجملة. (الجملة الذرية. التركيب، الخ...) بهذا المعنى، وجب التمييز بين النص والفقرة. لأن هذه الأخيرة، عبارة عن وحدة طباعية. مكونة من مجموعة من الجمل. أما النص، فقد يوازي جملة واحدة. كما يمكنه موازاة مؤلف بكامله. إلا أنه يحدد انطلاقاً من ذاته وحدوده (وعلى الرغم من ذلك، فإن أغلب النصوص غير مغلقة). إنه عبارة عن نسق لا يطابق. النسق اللساني، لكن تربط بينهما علاقات متعددة: علاقة المفارقة والتشابه في الوقت نفسه. فالنص بالمفهوم الهلمسلفي / HYELMSLEVIEN، نسق واضح. لارتباطه بنسق آخر من الدلالات.

وإذا كانت الجملة اللفظية تشمل مكونات فونولوجية / PHONOLOGIQUE ، تركيبية / SYNTAXIQUE ودلالية / SEMANTIQUE، فإن النص يشمل المكونات نفسها. على الرغم من عدم تمركزها في مستوى واحد. ففي كل نص، نتحدث عن المظهر اللفظي: (عبارة عن عناصر لسانية خالصة: فونولوجية، نحوية، الخ...). والمظهر التركيبي: إنه لا يرجع إلى تركيب الجمل، لكن إلى العلاقات بين الوحدات النصية / TEX-TUELLES: (الجمل، الفقرات، الخ....).

وأخيراً المظهر الدلالي، حيث تداخل الوحدات اللسانية. إن كل مظهر من هذه المظاهر، يرتبط بإشكالية معينة. ويفضي إلى نمط معين من التحليل: بلاغي، سردي، موضوعاتي. بهذا المعنى، فالدراسة الشاملة للنص: لا تختزله فيما ينعته بعض اللسانيين التوزيعيين بتحليل الخطاب (هاريس / HARRIS وتلامذته). حيث يتم تجزئ النص، إلى مجموعة عناصر تدخل في علاقة تحويلية (في هذا الإطار، وجب التمييز بين التحولات

التوليدية والتحولات الاستطردية). وفي الوقت نفسه، ظهرت أبحاث موازية. اهتمت بعناصر الجملة، باعتبارها مرجعية لجملة سابقة: الروابط، الضمائر، الخ....

إن المظاهر الدلالية واللفظية لنص معين، تكشف عن إشكالات؛ يجب دراستها داخل نسقها الخاص. (تجدر الإشارة إلى أن بعض تحليلات المظهر الدلالي للنص، تنطلق من منظور مختلف: بيكير / A.L-BEKER، حل الخطابات المعروضة. فتوصل إلى خطاطتين أساسيتين: تيمة التحديد – التوضيح والاشكال – الحل. كل منهما يعرف تنوعاً بواسطة عمليات تتكرر وتتناوب باعتبارها: حذفاً، تبادلاً، جمعاً وتربطاً.

بعد سنوات، ظهرت في فرنسا أبحاث سيميائية / SEMIOTIQUE (جوليا كريستيفا / J-KRISTIVA)، حاولت بلورة نظرية عامة للنص. فحددت له معاني دقيقة والذي لا ينطبق على كل متوالية من الجمل.

أما دراسة المظهر التركيبي لنص معين، فتستند إلى التحليل الجملي. حيث يتم اختزال الخطاب في جمل بسيطة ومنطقية. مكونة – في أغلب الأحيان – من فاعل ومحمول / PREDICAT واحد أو أكثر (مثل: الفاعل الذات / SUJET والفاعل الموضوع / OBJET). حسب النموذج المقترح الذي يمثل حضور محمولات، قد تكون صفات أو أفعال. تكشف عن جملتين ذريتين. فالجملة – مثلاً –: الطفل يبكي. ليست سوى شكلاً لسانياً، يتركب منطقياً من جملتين ذريتين متتاليتين: طفل، أيبكي. إنها جملة توازي ما يسميه جاك دوبوا / J.DUBOIS بالجملة الصغرى. وسوف نبين العلاقات التي

تنسج بين الجمل من خلال ما سنتناوله. داخل كل نص، تتمركز ثلاثة أنظمة: النظام المنطقي: عبارة عن علاقات منطقية تربط بين الجمل: السببية، الانفصال، الاتصال، التضمن، الخ... فالسببية، غالبا ما نجدها في النصوص السردية. إنها ليست مفهوما بسيطا، لكن تجمع شروط: الوجود، النتائج، الحوافز، الخ.. كما تكون مستطردة في الخطاب الديدائكتيكي. النظام الزمني: يستند إلى توالي الأحداث المستعادة عن طريق الخطاب. إلا أنها لا تقدم إلا في حالة الخطاب المرجعي المتحصن بالحدود الزمنية. كما هو الشأن في الحكاية أو السرد. ويكون غائبا في الخطاب غير التشخيصي (الشعر الغنائي). وبدرجة أقل في الخطاب الوصفي (الدراسة السوسولوجية التعاقبية). أما بعض الأنماط النصية: اليومية، المذكرات، السيرة الذاتية، السيرة الغيرية الخ.. فيطغى عليها النظام الزمني.

حالة السرد:

إن النظام اللغوي الذي يتجاوز الجملة، يدرس باعتباره خطابا. إن النص السردى الذي سنتحدث عنه، عبارة عن نص مرجعي؛ يعتمد سريان الزمن. أما الوحدة العليا للجملة، التي نحددها داخل السرد هي الحدث. يتكون - على الأقل - من ثلاث جمل. إنها قاعدة أغلب التحليلات السردية الحديثة: بروب / V. Propp، في تحليلاته للحكايات الشعبية الروسية. لفي سترافوس / Levi-STrauss في تناوله للأسطورة. حيث يتم الإستناد على صفتين مرتبطتين بكل فاعل. لكن على الرغم من اجتماعها، فقد تختلف تبعا لسيروية من التحولات أو الوسائط المحتملة. والمتحكمة في الانتقال

من الواحد للآخر. لتلخيص الطابع لذلك. تجلى ذلك فيمايلي:

أ - كونجاس / E. Kongas ومارندا / P.MARANDA: صنفوا النصوص السردية حسب النتيجة المتوصل إليها عن طريق نوعية الوساطة. فميزوا أربعة أصناف مصغرة: (من الوساطة).

أ - غياب الوسيط / MEDIATEUR.

ب - فشل الوسيط.

ج - تفوق الوسيط

د - *** تفوق الوسيط،

أما بعض الأبحاث، فاعتبرت هذه الأصناف ذات أبعاد جغرافية. تعمل على تحقيق وساطة ثابتة.

ب - كلود بريمون / C.BREMONT: حاول في نمذجته بناء أحداث سردية عن طريق وسائل مختلفة. يعمل على تقابل سيروية التطور والاختزال. تبعا للانتقال من حالة سلبية إلى أخرى إيجابية (بالنسبة للشخصية) أو العكس. إن سيروية التطور بدورها، تعرف نوعا من التجزئ. استنادا إلى العوامل التالية:

أ - المدة الزمنية للسرد: حيث يعمل البطل على امتلاك الوسائل المساعدة للوصول إلى الهدف.

ب - البنية الداخلية لفعل الامتلاك.

ج - علاقات البطل بالوسائل السابقة.

مما يؤدي إلى زيادة الاهتمام بهذه الوسائل، باعتبارها تحديدات خالصة وبسيطة. لكنها تعمل على ترهين الامكانات البنائية للحبكة.

واعطاء مميزات معينة لنظام النص السردى.

ج - من الممكن اختزال الوسائل المختلفة للوساطة. لأن التحليلات السردية تعني بالكشف عن التحول من الايجاب إلى السلب أو العكس. كما نلاحظ تحولات

عديدة أخرى: تحول من الضرورة إلى اللذة أو العكس. من الجهل إلى المعرفة، من الحدث إلى ترهينه. ومن جهة أخرى فإن تطبيع الأحداث، لا يتم فقط بواسطة إعادة التقسيم، لكن بزيادة الجمل الاختيارية.

إن ترابط مجموعة من الوقائع، يرتبط مباشرة بنمذجة شكلية.

وحالاتها الممكنة هي كالتالي: التسلسل / ENCHAÎNEMENT ، عندما تكون الأحداث على النظام التالي: ١ - ٢ - ٣. التضمن / ENCH-ASSEMENT ، يكون نظام الأحداث كالتالي: ١ - ٢ - ١. وأخيرا التناوب / ENTRELACEMENT ، يكون نظام الأحداث كالتالي:

١ - ٢ - ١. إن هذه الأنماط الثلاثة الأساسية، يمكنها أن تترايط فيما بينها أو مع أشكال أخرى من النمط نفسه. فالتسلسل العام للأحداث داخل نص معين، حيث هيمنة النظام السببي، تتداخل هذه الأنماط.

إن جل التحليلات المعتمدة على هذه الأنماط، تبدو واضحة ونسقية. لكنها تبقى دائما - مهددة بالانسياخ إلى شمولية كبيرة. كما نلاحظ مفارقة داخل المحاولات التقليدية للدراسات الأدبية. عندما نقارنها بالتقسيمات التي تلخص مجموعة من الأعمال، التي تعكس حقيقة الإشكالات المطروحة - لاحقا - على علم السرد / NAR-RATOLOGIE. لقد ارتبط هذا التقسيم بنورمان فريدمان / N.FROEDMANN. حيث شكل مثالا خاصا، لعمل شكلي ووصفي لم ينظر له بعد.

إن تقسيم فريدمان، يعتمد إلى بعض التعارضات الثنائية والثلاثية: ١ - الحدث، الشخصيات، الفكرة. كما هو الشأن في شعرية أرسطو. ٢ - البطل

الإيجابي أو السلبي والقارىء. ٣ - الحدث الذي يكون فيه البطل مسؤولا عن كل شيء. ٤ - تطويع واختزال لحالة معينة.

١. حبكة الموجه: (تضمن):

أ - حبكة الفعل: إن السؤال الأساسي الذي يطرحه القارىء، هو: سيحدث بعد ذلك؟ حيث تنتج الحبكة حول الإشكالية وحلها: إلقاء القبض على قاطع طريق، اكتشاف القاتل، العثور على كنز، الوصول إلى كوكب آخر، الخ.. إن هذه النماذج كثيرة في الأدب الذي حقق نوعا من التراكم، مثل: جزيرة الكنز - لستفنس.

ب - حبكة الميلودرامامي / MELODRAMATIQUE: حيث يعرف البطل الإيجابي الضعيف، متوالية من الآلام؛ على الرغم من كونه لا يستحقها. حيث ينتهي النص، نهاية حزينة. ويثير الشفقة لدى المتلقي. إن هذا النوع من الحبكة، تتواتر في الرواية الطبيعية خلال القرن التاسع عشر. مثال: TESSDUR-BERVILLESDE HARDY.

ج - حبكة التراجيديا: يكون البطل إيجابيا، لكنه مسؤول عن آلامه. إلا أنه لا يكتشف ذلك إلا في الأخير. أما القارىء - في هذه الحالة -، فيعيش حالة التطهير / CATHARSIS مثال ذلك: أوديب ملكا، الملك لير.

د - حبكة العقاب: لا يكون البطل إيجابيا في نظر القارىء. لكنه يقبله لبعض مميزاته. لكن الحكاية، تنتهي بفشل البطل. مثلا: TARTUFFE / تارتوف.

هـ - حبكة الخداع: إن تقسيم فريدمان غير المحدد، يتضمن - منطقيا - مجموعة من المقولات: شخصية محورية عنيفة

تنتصر بدل أن تعاقب، مثلاً: فانقوماس /
FANTOMAS.

و - الحبكة العاطفية: بمثابة تلخيص
للحبكة الميلودرامية.

حيث يكون البطل الإيجابي، ضعيفاً.
لكنه يتجاوز مجموعة من العوائق،
لينتصر في الأخير.

ز - الحبكة الدفاعية: ترتبط بالحبكة
التراجيدية. فالقارئ يتعاطف مع البطل.
حيث يظهر احترامه وقبوله.

٢ - حبكة الشخصية: تتضمن مايلي:

أ - حبكة النضج: حيث البطل الإيجابي،
لا يملك تجربة. فيكون ساذجاً. لكن
الأحداث تكسبه تجربة. مثال ذلك:
بورترية الفنان، لجويس.

ب - حبكة المكافأة: يتحول البطل
الإيجابي نحو الأفضل. لكنه - في هذه
الحالة - يكون مسؤولاً عن معاناته
البارزة خلال مساره. إلا أن المتلقي
سرعان ما يتنازل عن شفقتة اتجاه هذا
البطل. مثال ذلك - LALETTE ECAR-
LATE DE HAWTHORNE.

ج - حبكة الاختبار: حيث تدخل
الشخصية الايجابية اختباراً داخل الأحداث
الصعبة. لكن لا تعرف مدى قدراته على
تجاوز ذلك.

د - حبكة الانحلال: يفشل البطل في حل
محاولاته. مما يجعله يتنازل عن أهدافه.
مثل ذلك، أعمال تشيكوف / TCHEKHOV.

٣ - حبكة الفكرة: تتضمن مايلي:

أ - حبكة التربية: تشبه حبكة النضج.
لكن في هذه الحالة، لا يؤثر على التغيير
النفسي لمظاهر الشخصية.

مثال ذلك: الحرب والسلم لهوك فين /
HUCK FINN.

ب - حبكة الإعلان: حيث يجهل البطل
قدرة الخاص.

ج - الحبكة العاطفية: حيث تتغير
عادات ومعتقدات الشخصية. وليس
فلسفته. مثال ذلك: ORGUEIL ET
PREJUGE/J.AUSTEN.

د - حبكة الخيبة: عكس الحبكة
التربوية. حيث تفقد الشخصية أهدافها
 وتموت في حالة يأس. لكن القارئ لا
يتعاطف معها.

إن هذه التصنيفات، توضح صعوبة
تقسيم هذه الحبكة. لأن كل حبكة تعرف
تحولاً. لكن طبيعة ومستوى هذا التحول،
هو الذي يجب دراسته بعمق. قصد
تحديد نمذجة لهذه الحبكة.

النص عن:

TODOROV (TZVETAN)/
DUCROT (OSWALD),
DICTIONNAIRE ENCYCLOPE-
DIQUE DES SCIENCES
DU LANGAGE, 4TR, ED, SEVIL,
COLL. POINTS,
PARIS, 1979, P: DE 375A382.

قراءة في رواية

اصخب البحيرة

لمحمد البساطي

(صخب البحيرة وشعريتها)

● نجيب العوفي / المغرب.

الهجوم على الرواية، عملاً بالقاعدة المعروفة (الهجوم أنجع وسيلة للدفاع). والاستفهام الإنكاري في الجملة الأنفة مقرونا بكلمة «تحتل»، يشي بهذه «الغيرة» المبطنة من الرواية، وهذه النية المبيتة للتحرش بها والهجوم عليها، من أجل عيون الشعر الذي ينبغي أن يبقى وحده

في حوار مع أدونيس، أجرتة معه أسبوعية (أخبار الأدب) المصرية مؤخرًا. صرح قائلاً (لاتزال أعظم رواية عربية دون الشعر بكثير، فكيف يمكن أن تحتل الرواية مكان الشعر؟!)" ٢ .

وهذا رأي ليس بريئاً، يتغيا في سره وعلنه، الدفاع عن الشعر من خلال

سيد الكلام، متربعا على الذروة والسنام. ولست معنيا هنا بمناقشة هذا الرأي وحشد الأدلة والقرائن على خفته وشططه، فبين يدي رواية محددة مطروحة للقراءة وإبداء الرأي، وهي (صخب البحيرة) لمحمد البساطي. وهذه الرواية في ظني، دليل ضمن أدلة روائية أخرى كثر، على أن الرواية سارقة نار جيدة من الشعر، وأنها الخطاب الإبداعي الذي أضحي «يحتل» مكان الواسطة في عقد الأجناس الأدبية، دون أن تغفل أو نهمل ذلك الجنس الأدبي القصير الماكر، الذي هو القصة القصيرة، كرصيفة للرواية وأخت لها من الرضاع.

وفي رواية (صخب البحيرة)، موضوع هذه المقاربة، تخف وتشف تلك الحدود القائمة بين الرواية والقصة والقصيدة، وتتماوج الرمال الناعمة فيما بينها، ليسفر هذا التمويج الإبداعي عن رواية مركبة وبسيطة، سهلة وممتعة، تحقق ذلك التصاهر الحداثي المنشود بين الأجناس الأدبية، في غير صخب أو شغب، سوى هذا الصخب العميق الجياش الذي تسبر الرواية أغواره، وتسقط لججه وأسراره، صخب البحيرة، بأنوائها وأناسها وأشياؤها ومشاعرها الكتيمة الملتبسة.

ففي الرواية حساسية شعرية فائقة، لا تخطئها الذائقة، سواء من حيث تعاملها مع المادة اللغوية كملفوظ تعبيرى، أو من حيث تعاملها مع المادة الحكائية كملفوظ تشخيصي وتصويري. هذه الحساسية الشعرية الوثيدة السارية بين السطور، تجعل من (صخب البحيرة) أو تكاد، نشيدا سرديا وشعريا في آن.

وفي الرواية أيضا، انفتاح على ضفاف القصة القصيرة واستثمار لإمكاناتها

وشعريتها، من خلال كثافة واقتصاد لغتها، وتفاديها لغو الكلام وحشوه، مما تنوء به نماذج كثيرة من الرواية العربية. وأيضا، من خلال توزيع متنها السردى إلى مشاهد ولوحات قصصية متتابعة ومتقاطعة، متصلة ومنفصلة في الآن ذاته. وهذا الصنيع البنائي والحكائي، يجعل من (صخب البحيرة) أو يكاد، رواية قصصية أو قصصا روائية، أي يجعل منها وفق الاصطلاح الغربي رواية «أبيسودية».

ولا بدع، فقد عرفنا محمد البساطي أول ما عرفناه، كاتباً للقصة القصيرة، قبل أن نتعرف عليه كاتباً للرواية. والحب دوماً للحبيب الأول.

والرواية في حد ذاتها، لا تتجاوز كما / ١٤٠ / صفحة من القطع المتوسط، فهي بذلك حرة بأن تصنف نوعياً، في خانة القصة Nouvelle، من أن تصنف في خانة الرواية Roman.

لكن الرواية الآن، لم تعد تقاس بكمها وبذخ حجمها، إسوة بالرواية الكلاسيكية أو النيوكلاسيكية، بقدر ما تقاس وتران، بإبداعها وصنعتها وروائيتها Romares que، وكم من ورم حسب شحما ولحما. في الرواية إذن، من قبل ومن بعد، نفس روائي ساخن وفاتن لا يخيب أفق الانتظار، ولها برنامج سردي حافل ومحبو، له خطوط طول وخطوط عرض. له حيزه الروائي والجمالي، في الزمان والمكان والإنسان.

كيف لا؟! وهي تسرد علينا وقائع كاملة ودقيقة من حياة البحيرة ومطاويعها السرية، وتستعرض لنا حيوات ومصائر أهليها، في صراعهم مع صخب البحيرة، وفي صراعهم مع صخبهم الخاص، بدءاً من الصياد العجوز إلى المرأة بائعة السمك

ذات الولدين التوأمين، إلى مقاول الأنفار، إلى جمعة وامرأته، إلى كراوين صاحب المقهى وعفيفي صاحب الدكان، إلى الغزاة الذين يأتون من الضفة الأخرى لنهب البلدة... وتنش الرواية حتى في جثث الموتى منهم فتعريها وتكشف سوءاتها. تنبش حتى في هذه اللقى والبقايا التي تقذف بها سيول البحيرة حين تطم، أيام النوة والاصطخاب، فتكون غنائم تحترب عليها نساء البلدة.

ومثل هذه الوقائع والفجائع، لا يمكن أن يتكفل بلم شعثها وتنصيدها ابداعيا، سوى النص الروائي، وسوى يد روائية صناع.

وقد تكفلت (صخب البحيرة الحكائي وتكفل محمد البساطي بهذه المهمة الشاقة الشائقة. فكان للرواية صخبها المثير والجديد على الرواية العربية، كتيمة روائية Theme، وكان لها إلى ذلك، شعريتها الحكائية المتميزة التي يشيها القارئ منذ الفقرات الأولى.

وعن هذه الشعرية أود أن أتحدث قليلا، موجزا غير مطيل. فالإيجاز هو إحدى سمات الشعرية في هذه الرواية.

ومن المعلوم أن شعرية نص ما، هي نتاج لتفاعل كمي وكيفي دقيق بين مختلف مكوناته وأجزائه، ماقل منها وجل. والنص الإبداعي لذلك، يؤخذ بقضه وقضيضه، كلا لا يتجزأ.

لكن أية مقاربة نقدية، كما يقول جان بيير ريشار، لا يمكن أن تكون إلا جزئية وافتراضية ومؤقتة. وتلك هي حالنا هنا.

ومن ثم سأقترب من شعرية هذا النص الروائي، من خلال مستويين اثنين متآزرين، وهما شعرية الوصف وشعرية السرد. والمستويان كما لا يخفى، هما شدا ولحمة كل نص روائي.

والوصف يحيلنا توالاً على القرائن المكانية والتأثيرات المشهدية. كما يحيلنا السرد على المؤشرات الزمانية والمواقع اللفظية والنحوية.

ولقد أثرت التركيز على هذين المستويين، أو فرض علي فرضا بالأحرى، لأن (صخب البحيرة) رواية مكانية وزمانية بامتياز. وأكد أقول محددًا، إنها رواية مكانية أو «طبوغرافية» في الدرجة الأولى. أعني بعبارة، أنها رواية «البحيرة» من الألف إلى الياء عليها تنفتح سطورها وحولها تشتبك سرودها وتنهمر، وعند ضفافها تنتهي وتنحسر. والبحيرة لذلك، ليست مجرد فضاء روائي يحتوي الشخوص والأحداث ويمسك بتلابيب الزمن، بل هي عمق جغرافي وتاريخي وأسطوري وجمالي أيضا. هي هاجس الرواية ونواتها الدلالية والحكاية. وهي تبعا لذلك، الشخصية الرمزية - المركزية النازلة بثقلها على جسد الرواية، والماسكة بأعنة ومصائر الشخوص الأخرى، تتلاعب بها أمواها وأنواؤها في كل فج. ومن هنا استأثرت البحيرة بعناية وصفية فائقة من طرف السارد، وكان لها حضور مستمر على امتداد الرواية. وبقدر ما كانت حافزا ديناميا للسرد، كانت أيضا، موضوعا للتأمل والتحديق والقراءة البصرية.

ولنقترب من طبيعة هذا الوصف، نقرأ الفقرتين التاليتين من الرواية.

تقول الفقرة الأولى، في وصف البحيرة: تتلاحق أمواج البحيرة في فتور، صغيرة متناسقة مثل خطوط أرض محروثة، يجذبها هدير البحر عند المضيق، تنساب إليه وقد ضاقت بها الضفتان ويضطرب تشكيلها المنتظم الذي سارت به طويلا، وحركة عنيفة تموج تحت سطحها الهادئ، تندفع

مربدة عكرة، تنبعث من أعماقها
أعشاب وطحالب ومسحة من طين
وهدير خافت.» (ص ٩).

وتقول الفقرة الثانية في وصف حركة
الشخوص الغائصة في مياه البحيرة:

تتمايل أجسادهن في المياه التي
تعمق كلما تقدمن. حين وصلت المياه
إلى بطونهن أحسسن بالقاع يتحرك
تحت أقدامهن. ينحنين ويفردن
أذرعتهن (!!). تفاجئهن الحفر
فينكفن. يكتمن صرخاتهن. ينتفضن
وقد ابتلت وجوههن وشعورهن. دفء
المياه في القاع يسري في سيقانهم.
يرتعش كلما انتبهن إليه وتصطك
أسنانهم. يتوقفن بين حين وآخر. المياه
تتماوج حولهن، وأمواج على مدى
البصر تعلو وتهبط ورذاذها يلعب.
تمتد خلفها الظلمة عميقة. يبردها
البرق فجأة فتلوح عن بعد في الضوء
الخاطف أمواج هائلة تتحفر. وينظرن
إلى البيوت وراءهن، ويرونها معتمدة
مطموسة المعالم. ويتقدمن. تفرقهن
لطمات المياه المباغثة. يتعثرن
وسرعان ما يتجمعن. تمسك كل منهن
يد الأخرى. الطرح السوداء على
رؤوسهن ابتلت والتصقت
بوجوههن).

(ص. ٨٧ - ٨٨)

نستحضر هنا عبارة دالة لأستاذنا
الكبير إدوار الخراط في وصف مثل هذا
الوصف:

والمعجم هنا عار، انتزعت عنه كل
الإحياءات الانفعالية، إلى حد أن تصبح
للكتابة قيمة مجدية قاحلة لالون لها، فيما
يبدو للوهلة الأولى.

نوافق أستاذنا على الشق الأول من
ملاحظته، ونخالفه على شقها الثاني

المتعلق بجذب اللغة وقحولتها ولا لونها.
إذ ليست كل لغة سردية عارية من
الإحياءات الانفعالية، جذباء وقاحلة
بالضرورة. ولغة البساطي في (صخب
البحيرة) شاهد على ذلك. فهي لغة بصرية
وسينوغرافية حتى حدودها القصوى.
باردة ومحايطة في الظاهر، لكنها مترعة
ومشحونة في الباطن. إنها لغة باردة
وساخنة في آن، تضرر أكثر مما تظهر.
وتلك هي لغة «الجليد العائم». تلك
بالتحديد، هي شعرية الوصف في الرواية.
قد يكون الجذب والقحولة من نصيب
بعض اللغات الروائية. لكن بالنسبة
لرواية بحرية أو «بحيرية» غارقة من
أخمص قدمها إلى قمة رأسها في الماء،
لا يمكن أن تكون لغتها إلا مائية.

أما على المستوى الثاني للرواية،
مستوى شعرية السرد فيها، فإن السؤال
التقليدي الأول الذي يبدنا في هذا الصدد
هو / من هو السارد في الرواية، وكيف
ينتظم السرد فيها وينمو؟!

ليس ثمة سارد واحد في الرواية،
يهيمن عليها بصوته وظله من المبتدأ إلى
المنتهى، بل ثمة ساردون كثرون يتبادلون
المواقع الصوتية ويتناوبون على دفء
السرد. أو بعبارة أدق، هناك سارد خلفي
ومركزي، بأصوات متعددة ولغات
مختلفة.

وبالتالي، ليس ثمة مسار سردي واحد
في الرواية يشق لها مجرى محددًا نحو
غاية محددة، بل ثمة مسارات سردية
تتداخل فيما بينها وتتقاطع، حد الالتباس
أحيانًا. وعند هذه المسارات المتداخلة
والمتقاطعة، تحاذي الرواية حدود القصة
القصيرة وتتصادى معها.

وطبيعي بالنسبة لرواية تتحرك في
فضاء ملغوم وملبد، منذور للصخب

والمفاجآت والأنواء، أن يكون السرد فيها موازيا لأحوال طقسها الداخلية، مدا وجزرا، هدوءا وصخبيا. وهنا تكمن بالضبط، شعرية السرد فيها.

تتكون الرواية بنائيا وحكائيا، من أربع لوحات سردية معنونة، وهي على التوالي: ١ / صياد عجوز، ٢ / نوة، ٣ / براري، ٤ / ورحلوا...

واللوحة السردية الأخيرة، هي أقصر هذه اللوحات، إذ لا تتجاوز صفحة وبضعة أسطر. فهي بذلك تشكل لحن قرار الرواية ولحظة تنويرها الأخيرة.

وتعتمد الرواية إلى جانب هذا التوزيع البنائي، الترقيم الداخلي للمشاهد السردية السياقية، وهي تبلغ ستة عشر مشهدا، على امتداد اللوحات الأربع. معنى هذا أن ثمة خيطا سرديا سريريا ينتظم الصيرورة الحكائية ويحفظ لها توازنها، رغم تداخلها وتقاطعها، وتشظيها في أكثر من اتجاه.

في اللوحة الأولى (صياد عجوز)، يفتح السارد الخلفي - Narrateur heterodiege - التيق، برنامج السرد، فيحكي عن هموم الصياد العجوز وعذاباته الصامتة، ولقائه بالمرأة ذات الولدين، وقدومها للعيش معه في (العشة) رفقة ولديها. بعدئذ تستلم المرأة خيط السرد لتحكي للصيد عن وقائع حياتها مع مقاول الأنفار. (قالت إنه كان مقاول أنفار رحل بها ساعة العصر بعد أن انتهوا من شتل الأرز في الحوض). (ص. ٢٢).

فيصبح الصياد الذي كان مسرودا عنه، مسرودا له. وتصبح المرأة ساردة بعد أنه كانت بدورها مسرودا عنها. أو بعبارة أدق، تصبح ساردة ومسرودة في أن، باعتبار أنه السرد يتم بضمير الغائب. ويتركب بذلك سرد على سرد، وتنشأ

حكاية جديدة ضمن الحكاية الأم. بل وتنشأ ضمن الحكاية الجديدة، حكاية جديدة أخرى. هي حكاية الخالة سكيئة... وهكذا يرتد السرد الزمني على ذاته، كدودة قر.

وفي اللوحة الثانية (نوة)، يستلم خيط السرد، سارد نستشف من خلال بعض القرائن النحوية المبتوثة في ثنايا السرد، أنه سارد داخلي مشارك، - N.ho modiege-tique.

(يأتي أهل البحيرة ليتزودوا بالمياه من ترعتنا). (ص. ٥١)
(نهض رجالنا وانطلقوا إلى الشاطيء). (ص. ٩٣).

ويتعبأ السرد في هذه اللوحة الدرامية، لتصوير أهوال النوة التي تجتاح فضاء البحيرة وتقيم قيامته (يأتي الانفجار على غير توقع، قعقة السماء، والمطر الغزير، وهدير «البحر الصاخب. أمواج عاتية ظلت تنثني طويلا دون صوت. تندفع في زمجرة ملتاعة، تبتلع الأرض البسور وتجري في الحوار وسط بيوت الضاحية. مياه برغوة سوداء، تقذفنا بحطام حملته من بعيد وجثث حيوانات وأسماك ميتة). (ص. ٥٤) كما يحكي عن امرأة جمعة، التي تخوض ليلا في هذا الإعصار اللجي، لاصطياد اللقي والبقايا التي تقذفها النوة. وعن زوجها جمعة، الذي أصابه مس منذ أن سلمته ذلك الصندوق الصغير العجيب، الذي عثرت عليه في إحدى خوضاتها الليلية. ويطوي السرد من الزمن سبع سنوات أماما، يغيب أثناءها (جمعة) فجأة عن الأنظار، ثم يعود فجأة، ليسلم الروح. وفي اللوحة الثالثة (براري)، يستأنف السارد الداخلي المشارك، عملية السرد، ليحكي هذه المرة عن (كراوين) صاحب

المقهى ورفيقة (عفيفي) صاحب الدكان،
الذين يتعرضان باستمرار لغارات رجال
البحيرة ذوي الهلاهيل، ثم يغيبان هما
الأخران فجأة عن الأنظار خمس سنوات،
ترددت الإشاعات أثناءها عن التحاقهما
بصفوف الأعداء، ليعودا، فجأة جثتين
(يطفوان متباعدين، وقد التصق كل منهما
بجانب من البركة، تهزهما دفقات المياه.
الهلاهيل التي يلبسانها مشمورة إلى
الكتفين). (ص. ١٢٦)

فأي منقلب هذا، وأية مفارقة؟!

وفي اللوحة الأخيرة القصيرة
(ورحلوا...)، يعود السارد الأول، المركزي
والخلفي، ليختتم السرد ويضع له لحن
قراره وقفل مساره، فيحكي عن قارب
أسود رساً (ذات يوم بمدخل المضيق.
نزلت منه امرأة تتوكأ على عصا يتبعها
رجلان. (...)) ثم أخذوا يحفرون. أخرجوا
عظاما وضعوها في جوال وجمجمة مسحت
عنها المرأة التراب بذيول جلبابها. وتبادلوا
النظر اليها قبل أن يضعوها في الجوال.
وأخرجوا صندوقا لم يفتحوه. سورا
الحفرة وساروا عائدين ومعهم الجوال
والصندوق. (ص. ١٤٠).

ونستشف من خلال هذه المؤشرات
«التنويرية» أو «التعتميمية»، أن المرأة
المتوكئة على العصا، هي ذاتها المرأة ذات
الولدين في اللوحة الأولى، وأن الرجلين
هما ولداها.

وأن العظام والجمجمة للصيد العجوز.
أما الصندوق، فهو ذاك الذي ووري بجانبه
التراب. وبذلك يستدير السرد على نفسه،
وتعود النهاية لتعانق البداية.

وهكذا تتعدد وتتداخل المواقع الساردة
والمسارات السردية في (صخب البحيرة)،
بحسب تعدد وتداخل الشخصيات
والتييمات الداخلية، المختلفة والمؤتلفة في

أن، تماما كما تتعدد وتتداخل المسالك
والمضايق والترع، في هذه البحيرة العجيبة
الغريبة. فهي إذن ليست لعبة سردية
شكلية تقوخي التشويش على نمطية
السرد التقليدي، وركوب موجة الحداثة
كما اتفق، بل هي «شكل» يلابس
«مضمونا» ويلتبس به، حد الالتحام
والاندغام.

وهي حادثة لا تعلن عن نفسها جهارا،
ولا تقيم لنفسها زفة لفظية، بل تسري
بسيطة وعميقة خلف السطور، وتصيخ
السمع جيدا لوجيب البسطاء وهدير
بحارهم الداخلية.

والفن بعامة، كما قال جان كوكتو
بحق، ليس طريقة معقدة لقول أشياء
بسيطة، بل طريقة بسيطة لقول أشياء
معقدة.

وفي ظني، أن بساطة البساطي هي من
هذا النوع.

وفي ظني أيضا، أن هذا هو السؤال
الروائي الأساس، الذي تطرحه علينا
روايته.

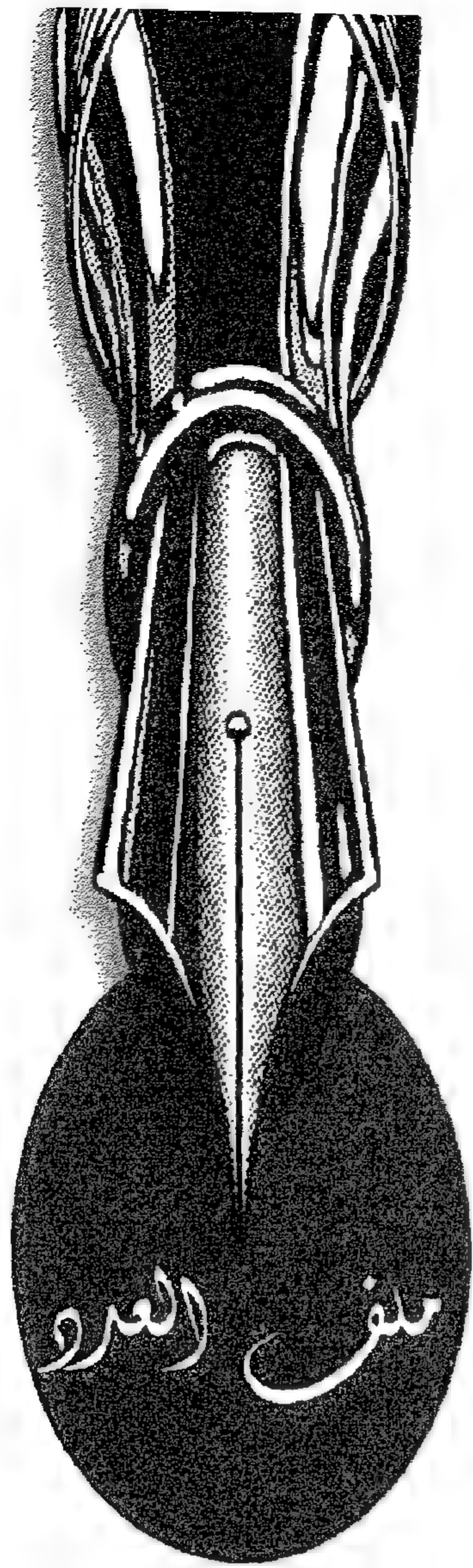


١ - محمد البساطي / صخب
البحيرة. ط. ١. ١٩٩٤.

دار شرقيات للنشر والتوزيع -
القاهرة.

٢ - أخيسار الأدب. ع. ١٢٧.
١٩٩٦.

٣ - ادوار الخراط / عن دراسة له
بعنوان (أوجه التباين والتماثل
بين الرواية المغربية والرواية
المصرية). مرقونة.



قراءات في عوالم الشاعر د. خليفة الوقيان

□ خليفة الوقيان	د. سمر روعي الفيصل
□ كلمات عن أخلاق فارس	سليمان الشطي
□ خليفة الوقيان الإنسان والشاعر	د. نعيم اليافي
□ دائرة البحر الدلالية في ديوان خليفة الوقيان	د. فايزة الداية
□ قراءة صغيرة في حصاد الريح	فيصل خرتش
□ آراء في تجربة الشاعر د. خليفة الوقيان	عدد من الكتاب
□ حوار مع الشاعر د. خليفة الوقيان	نذير جعفر

« خصصت جريدة «الأسبوع الأدبي» الصادرة
عن اتحاد الكتاب العرب في سورية ملحقها
الشهري رقم (٩٤) لتجربة الشاعر د. خليفة
الوقيان. ونظرا لأهمية هذا الملحق، ورغبة
منا في توثيقه، نقوم بنشره في هذا العدد
من «البيان».

الافتتاحية

خليفة الوقيان

○ د. سمر روي الفصيل

على علم من هؤلاء الأعلام. فإذا ما فرغنا
منه اخترنا غيره حتى نغطي الساحة
الأدبية الكويتية كما نفعل بالنسبة إلى
الأقطار العربية الأخرى.

والحق أن الدكتور خليفة الوقيان ذو
تأثير واضح في الحياة الثقافية الكويتية.
فقد انصرف إلى الارتفاع بالمستوى
المعرفي والمنهجي لسلسلة الكتب التي
تصدر عن المجلس الوطني للثقافة
والفنون والآداب، وخصوصا سلسلة
كتب عالم المعرفة. يضاف إلى ذلك عمله
في مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، تلك
المؤسسة العلمية الرصينة التي تملك
خبرة رجال العرب، وتضم في جعبتها
خبرات ومهارات نادرة، إضافة إلى
جوائزها السنوية التي كان الدكتور
الوقيان عضوا في مجلسها. وفاعلا في

التقريب الدكتور خليفة الوقيان أول
مرة في الكويت عام ١٩٩٢، وحدثته عن
الملحق الشهري للأسبوع الأدبي، وعن
رغبة اتحاد الكتاب العرب في تخصيص
عدد من هذا الملحق للتعريف بفعاليته
الأدبية.

ولاحظت آنذاك تواضعه وهو يغريني
بالعدول عن اختياره، ويوصيني
بالاهتمام بغيره من أعلام الأدب في دولة
الكويت. وكنت أعلم أن هذا التواضع
تواضع العلماء، لأن الدكتور خليفة
الوقيان أكثر شهرة وتأثيرا في الحياة
الأدبية في الكويت، ولا يؤثر في شهرته
ومكانته ملحق مخصص لفعاليته ذو
عدد محدود من الصفحات. وكنت أعلم
أيضا ما تضمه الكويت من رجالات
الأدب، ولكن الاختيار لا بد من أن يقع

اللجنة التحضيرية لموسوعة الأطفال المنبثقة عن المؤسسة ذاتها. ذلك لأن مؤسسة الكويت للتقدم العلمي عملت بأراء اللجنة التحضيرية واقتراحاتها، وأصدرت عام ١٩٨٧ موسوعتها المشهورة (موسوعة الكويت العلمية للأطفال) في ثلاثة أجزاء ولا بد من الاهتمام بهذا الجانب من جوانب الدكتور الوقيان، لأنه جانب لا يعلنه صاحبه، ولا يدركه كثير من العاملين في الحقل الثقافي، تبعا لرغبة المؤسسات العلمية والثقافية في إبقاء جهود المخططين طي الكتمان. ومن المفيد هنا التذكير ببعض الأمكنة التي كان للدكتور الوقيان تأثير واضح في مستواها الثقافي، كمجلس كلية التربية، ومجلس كلية الآداب، ولجنة مراجعة النصوص الأدبية المدرسية، ومجلس إدارة المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ومجلس إدارة مركز الدراسات والبحوث الكويتية. ولا أشك في أن ذلك كله ينم على أن الدكتور الوقيان رجل فاعل في الحياة الثقافية الكويتية والعربية، ولا بد من أن نعلن ذلك على رؤوس الأشهاد، تقديرا للرجل، واعترافا بأثره، وتكريما له.

ولكن الدكتور الوقيان قبل ذلك وبعده شاعر مرهف اشتهر بدواوينه الأربعة التي صدرت بين ١٩٧٤ - ١٩٩٥. ويستطيع قارئ هذه الدواوين ملاحظة رغبة الدكتور الوقيان في العناية بالصور، وبناء قصيدته استنادا إليها، والعناية بالجرس الموسيقي النابع من اختيار الكلمات والتدقيق في الأوزان. ومن يقرأ المختارات التي صدرت حديثا (عام ١٩٩٦) في كتاب مستقل عن دار الآداب ببيروت، يكتشف أن خليفة

الوقيان لم يختر من دواوينه الأربعة قصائد صالحة للنشر في كتاب يحمل عنوانا محددا، هو (ديوان خليفة الوقيان - مختارات)، لأن الاختيار شيء بدهي يدل عليه عنوان الكتاب..

أقول إن خليفة الوقيان لم يختر القصائد وإنما أخضع شعره لمعيارين: معيار النقد ومعيار التاريخ. أما معيار النقد فقد دلّ على أن بعض شعره أجود من بعض، بل إن ديوانيه الأولين مغايران لديوانيه الثالث والرابع (الخروج من الدائرة ١٩٨٨ - حصاد الريح ١٩٩٥). وهذا المعيار كفيل لولا تواضع الوقيان بإبعاد أية قصيدة من قصائد الديوانين الأولين عن الكتاب الخاص بالاختيار. ولكن معيار التاريخ وهو المعيار الذي يحركه التواضع ويقبع وراءه، دلّ على أن الاختيارات تمثل للحياة الشعرية كلها، في جودتها ورداءتها، في تردها ونضجها، ولهذا السبب ضم الكتاب الخاص بالاختيارات قصائد تمثل المرحلة الشعرية الأولى، ليتمكن القارئ من رسم صورة دقيقة لنضج الوقيان الشعري، وخصوصا عنايته بالصور.

ولم أتمكن من الحصول على كتاب الوقيان عن شعر البحري، ولكنني أتوقع أن يطرح هذا الكتاب ما ينم عن الألفة بين شاعرين معنيين بالجرس الموسيقي.

ويهمني من ذلك كله التعدد في جوانب الدكتور الوقيان، وهو تعدد كاف لتقديم كلمات طيبات، تشكر له جهده الثقافي، وتقدير إبداعه الشعري، وتحرض الدارسين على تكريمه بكتابة دراسات تسبر جوانبه وتضعه حيث يجب أن يوضع في عالم الأدب العربي.

كلمات من أفلق فارس

د. سليمان الشطي

حضر أبو تمام، فرضت كلماته نفسها بجدارة، مخترقة العصور مع أن البحري هو الأجدر بالحضور، فهو المقدم عند الشاعر خليفة الوقيان، الذي تتشابه خطوط فنه التلقائي مع فن البحري، فيطل الطبع وشفافية الصورة ودقة وسهولة الوصول، وتتخلف صنعة الاستاذ أبي تمام. والبحري هو الأقرب كذلك عند الباحث الدكتور خليفة الوقيان الذي جعل من فن البحري محلا لنظره الثاقب وتحليله المتميز، حين اختاره موضوعا لأطروحة الدكتوراه.

ولكن أبا تمام حضر مسعفا لي يضع على لسان قلمي كلمة تجسد الحلم بالإنسان المتفرد الذي رأيت متحققا في هذا الصديق، الذي أشبع عندي ذلك التوق إلى تلك المساحة الرائعة من الإنسانية. لذا تتنحى كلماتي التي تتحرك بها شفتاي وأستعير كلمات أبي تمام لتتطوق بالمعنى الذي دق في صدري وتقاصرت أدواتي

فهمس لي ملاك أبي تمام واصفا:

من لي بإنسان إذا أغضبتَه
وجعلت، كان الحلم، رد جوابه
وإذا طربت إلى المدام شربت من
أخلاقه وسكرت من آدابه
وتراه يصغي للحديث بقلبه
وبسمعه... ولعله أدرى به
صدق والله!

فهذا هـ هي صورة خليفة الوقيان عندي، ولو ضم أبو تمام إليها ما قاله في سينيته لكانت الصورة متكاملة. ومع ذلك أقول إنه ذكر أشياء وتبقى جوانب أخرى كثيرة، فالصديق، والإنسان المتميز يبقى دائما في منأى عن التحديد، فثمة جوانب أخرى ممتدة، سواحل وشطآنًا، تمتد أنظارنا وتنكسر عند الأفق، ووراء الأفق دائما ما وراءه.

قد يكون الحديث عن الشاعر أكثر يروزا، والشعر، موهبة وانطلاق، فن وصنعة، كلمات متوقدة متوثبة على

الورق يقرأها من يريد، يرى فيها ما يرى، يفسرها معجب بها فيهتز طرباً أو تأثراً أو تتحرك خلايا عقله منتفضة أو يدخل في مجادلة مشروعة معها.

إن خليفة الوقيان شاعر معاصر، يحمل في داخله هموم المعاصرة من نفور لأي استسلام للثابت الراكد، لذا جاءت الرحلة العميقة في التناول وسعة الأفق وروح المعاصرة وهضم دفقة التطور المستمر، واتساع الرؤية مع ثبات القدم في البعد التراثي الحي المتوثب.

هو شاعر قال فيه باحثون كلماتهم، غاصوا في جواهره أو تقادحوا بضوء عطائه، مهما تعددت الآراء فثمة حكم إجماع على أمر دون الدخول في التفاصيل. هذا الأمر الواحد هو أن خليفة الوقيان شاعر متميز، جدير بالسماع والقراءة، والاحترام. وهذا حكم مضطرب لم يشذ أو يتخلف.

ولو كان هذا المقام مقام التحليل والتفسير لشعره لتقاصر قلبي وأحجمت كلماتي المندفعة، لتتخذ خطأ آخر فيه الاحتشاد العملي والتأهب العقلي، لإعطاء هذا الشعر حقه اللائق به، والذي لا يمكن أن تصل إلى تمام المتعة والفهم والوصول إلى درجة القول فيه إلا إذا أخذت للعدة عدتها.

ولكن اتجاه الحديث هنا ومقامه له مسار آخر، هو أقرب إلى الغوص في نفسي لتستخرج، إن تمكنت، بعض ما فيها من حب وإعجاب وتقدير للإنسان الذي يختفي أو يقف وراء الشاعر.

أقول ابتداءً:

من منا يقوى على ظلم الحقيقة؟
الحقيقة فوق أية حرج، والقريب منا

أحق بالإنصاف وأجدر بنا أن تكون الشهادة له نورا نهتدي به. وعندما نتحرى الصواب عند الحديث عن من هو مثل من نتحدث عنه فإنما نقرب من مساحة قدسية جديرة بأن نتجلى لها خالعين بين يديها كل ما يغفل أيدينا أو يطوق ألسنتنا عن قول الحق المنير.

أول المداخل:

أبدأ بالمسافة الجامعة بين أي إنسان وآخر، هذا الخط الخفي، ولكنه واصل مشبع بشتى المشاعر والأفكار. إن ما يصلنا ببعض ويربطنا هو هذه المسافة التي تحدد العلاقة من خلال طبيعة الشخصين المتقابلين والمتعاملين.

وهنا تبرز الخاصية الأولى للدكتور خليفة الوقيان، والتي تمنّاها أبو تمام فيما قال قبل قليل، فمن عرفه عن قرب يدرك أنه يضع الشخص الآخر المقابل له على متكأ من حرير، ومن يحاوره ترتفع قامته عنده وتعلو، يعتمد على مقياس الرقي الإنساني في التعامل، لذا يقيس هذه المسافة بميزان الذهب، ليس أذنه فقط هي التي تستمع إليك، كما يفعل آخرون، إن الإنصات عنده حالة من فن راق، فيتحول الجالس أمامك إلى حالة إصغاء نادرة، وهو في الوقت نفسه يعطيك وعياً يستوعب ويفلتر، يستصفي أفكارك، يحللها، وعندما يعيدها إليك، محملة برأيه يستخدم أدق الكلمات، واضحة، صريحة دون استهانة، يرد ويناقش ويؤكد ويفند دون تجريح، يفحم دون التلذذ بلذة الانتصار أو التفوق.

وعندما تستخدم الكلمة الشائعة، ونقول إنه يركن إلى احترام الآخر، فإن

هذا الوصف واجب من الكل ولكن الذي أعنيه أن الاحترام، هنا، يعني المشاركة الإيجابية حيث أن الرأي يتجلى ويرتفع بالادراك المتميز والمتعة الذهنية والسوية الإنسانية العالية.

عنه ومعنه تتحقق ثلاثة أمور: احتشاده، وحفظ حق الآخر، واحترامه له. هذا السمو في التعامل وارتفاع من أمامه لا يختص به ناسا دون ناس، ولكنه صفة مرافقة دائمة.

ويأتي هنا أمر آخر:

إن هذه الصفة لا تكتمل إلا إذا وافقتها صفة أخرى أو أمر آخر هو حقه الخاص في موقفه، فحق الآخرين لا يلغي مساحته الخاصة به، ولن تجد إنسانا يعي حق الآخرين إلا وقد أقام نفسه في مقامها اللائق بها. ولا يضعها في هذه المكانة العالية إلا إذا اختار لها أنبل الغايات وأوضح المواقف. وهذا ما تلمسه من اختيار عال للمبادئ والدفاع عنها بموقف صلب - غير متعصب ولا متعسف - في الدفاع عن هذا الاختيار، إضافة إلى التحفز المستمر للمراجعة والمعاودة والسماع ومناقشة الرأي بالرأي.

هذا اليقين المتميز للمبادئ يحميه حائط صلب من استعداد للدفاع عنه، هو دفاع يمتطي قرس الشهامة والفروسية، حتى تخاله (فارسا) ليس بحكم اسم جده (فارس) ولكن بدلالة صفات الفارس المتميز وأخلاقياته.

انتماء ومواقف سامية:

كانت اختياراته السياسية واضحة، انتماء قومي عربي صلب محدد الأهداف

والرؤية، وهذه العروبة ليست شعورا داخليا، أو انتماء دماء فحسب، ولكنه حقيقة يجاهر بها، موقف وكلمة يقولها شعرا ونثرا، انتماء وقرارات ومساهمات، جهاد مستمر يترفع عن مستوى قبول الثمن، ولو كان حقا، أو الجزاء أو الشكر / . تسامى عنده هذا الانتماء من مقام الواجب إلى الفرض الداخلي النابع من مكانته الصافية. لذلك كان خليفة الوقيان، وإن لم يدخل معترك السياسة المحترفة ويقبل بشروطها وأخلاقياتها - وآه من أخلاقيات السياسة - فإنه لم يتهيب ويتردد عن اتخاذ الرأي السياسي والوطني، تمثل هذا في الرأي المعلن وعشرات المواقف السياسية الوطنية التي تشي بانتمائه الواعي لفئة القياديين العاملين، والتمثيل لهذا قد تطول قائمته، فالذاكرة تحتفظ، بفخر، بكثير من هذه المواقف. وسأذكر منها ما هو قريب مني أو عايشته مباشرة في رابطة الأدباء في الكويت التي انضم إليها قبل ثلاثين عاما، ومنذ أن انتمى إليها أصبح واحدا من أبرز وأميز الذين عملوا على تحديد مبادئها ومواقفها القومية والتقدمية فاخترت خط النضال في سبيل مستقبل وعي الأمة. كان الوقيان موجهها رئيسيا في ترسيخ والدفاع عن هذا التوجه مع أساتذة وأصحاب لهم دورهم ومشاركتهم الفعالة.

لقد كان دور الرابطة القومي حاضرا بقوة شهادته كل المحافل، وهو دور متصل أيضا بالواجب الوطني، حيث الدفاع عن كل القيم العليا والمبادئ الأساسية. وأذكر هنا أنه في السبعينات، وعندما حل مجلس الأمة وعلقت مواد من الدستور وتناقص قوم تقدم الدكتور خليفة الوقيان مع زملائه في الرابطة، ليتصدوا لهذا

التصرف، كان واحدا من المدافعين عن الحرية باسم الرابطة، فهو واحد من أقطابها وعضو في مجلس إدارتها، ولم يعر اهتماما بكونه أمينا مساعدا للمجلس الوطني للثقافة والفنون، أي من كبار الموظفين الذين عليهم أن يحذروا ويترددوا ويمسكوا العصا من منتصفها مع ميل إلى جانبها الفاتر. اختار الموقف على التردد، فهو يفرق بين الوظيفة العامة باعتبارها وواجباتها والموقف السياسي. لقد حل يومها مجلس الرابطة وشكل مجلس مؤقت وواصل د. خليفة ومن معه تصديهم للأجراءات غير المقبولة ليعود إلى مجلس الرابطة بانتخابات حرة تأكيداً على الموقف السابق.

وعندما تعود الديموقراطية مرة أخرى، وتصبح الحياة السياسية رخيّة سهلة، تتجلى أمامنا صفة أخرى من صفات رجال المواقف الحاسمة الذين يدفعون الثمن ولكنهم حين توزيع الغنائم وحين تسهل السباحة في البحر الهادئ تجدهم ينسحبون، فالأضواء المجانية لا تغريهم ولا تخلق أبصارهم، فهذا وقت كفلت فيه الحريات فطاب المرعى للسياسيين المحترفين ليهاجموا على مبادئها. أما هو وأمثاله فإنهم ينتحون جانبا، لينشغل بهموم الأمة العامة نائبا بنفسه عن أضواء الانتفاع واضعا يده فقط في نار المواقف الملهبة. ولكن عندما تضيق الحياة السياسية والاجتماعية وتصادر الحريات أو تضيق، ويتأخر من وضع نفسه تحت الأضواء، يتقدم فهذا قدر التمييز.

وفي الثمانينات، عندما انتكست الحياة الديموقراطية، وحل المجلس للمرة الثانية تحرك النابهون من المواطنين، فتكونت مجموعة رأت أن الدفاع عن حقوق

الشعب منوط بها، تتحمل تبعاته، وكان الدكتور الوقيان واحدا مع قلة قليلة، وقف عند الخطوط الحمراء ومقتحما لها غير هيب أو متردد. وقد عمل هذا التجمع الذي انضم إليه الدكتور خليفة الوقيان على تذكير السلطة بالحق الديموقراطي للشعب، وأخذ العمل يتصاعد من التنبيه إلى الدعوة من خلال المذكرات ثم المنشورات، فالتجمعات والزيارات المبرمجة لكل التجمعات الشعبية. ثم بدأ الاحتجاج المنظم في (ديوانيات الاثنين)، وتصاعدت الحركة حتى وصلت إلى حد المواجهة الصريحة والمباشرة للسلطة.

لقد أثمرت وحقت هذه الحركة أهدافها، حيث كانت عودة الديموقراطية أول وأهم عمل تقوم به السلطة بعد التحرير.

مواقف كثيرة، ولكن تحاصرني هنا فكرة تلح عليّ للبروز، تقول لي أن اكشف عن جانب رقيق ودقيق ومنزع إنساني خاص في هذه القضية هو: إن د. خليفة يختار، كما لاحظنا، لنفسه الخطر حين يراه خلف النار، ولكنه في الوقت نفسه يترفع عن الاستهانة بطبيعة وظروف الآخرين، فهو ليس من أولئك (المناضلين) الذين يريدون الناس كل الناس أن يكونوا على سمتهم وطريقتهم في الاندفاع، فهو يقدر ويتلمس العذر ويختار للآخرين ما هو أهون لهم وما لا يعرضهم للخطر، لقد رأينا أناسا يتطرقون ويضحون من خلال الآخرين. ورأيناه يقدم نفسه ويحفظ الآخرين، وجدناهم يتحفظون عندما يصل الأمر لهم وهو ليس كذلك. كان معاكسا لهم يختار لنفسه الأسر والأصعب ويسر على الآخرين إدراكا وتقديرا أنه الفارس الذي إذا اختار لنفسه قدر طاقته واتساعها، وليس منتهزا

الصلابة في الرأي،

إن أصحاب المواقف الحقيقية يمتازون، بعد أن تكتمل عندهم دوائر تشكيل الرأي وفحصه، بصلابة الموقف الذي يتطلب أرضية صلبة حتى تتحمل صدمات الواقع، لذا وجدنا عنده، مع الموقف الواضح غير المتردد، تلك الصلابة المحمودة في الرأي فهو في داخل الدهاليز الضيقة قادر على اجتياز الصعاب، صلب، عند المواجهة، لا تجري به الرياح ولكن يوجه سفينته إلى مرساها الذي اختاره رغم كل الرياح.

وأذكر هنا قصيدته التي كانت عنواناً لديوانه الأول (المبحرون مع الرياح) حيث حدد الموقف من الذين داروا مع الرياح حيث تسير. فهو لم يكن تابعا لهذه الرياح ولا يسير معها. ولا يسير فيها ولكنه يخضعها لإرادته وعقيدته.

وخليفة الوقيان يملك صلابه في المواجهة لا تقل عن سابقتها، إنها صلابه مواجهة النفس وضبطها، وإذا كانت تلك الصلابه صلابه يتخذها للدفاع عما يراه حقا في حوارهِ مع الآخرين، فإنه في الوقت نفسه يسلطها على النفس، فنفسه محكومة بهذه الصلابه، شهدا وأشفق عليه منها أصحابه ومحبوهُ، ومظاهرها كثيرة، تتجلى في انضباطه المثير للإعجاب في أداء الواجب والسلوك المحكوم، انضباط يصل الى الدقة المتناهية، ومن ينظر في مسيرته الوظيفية، وقد تبوأ مراكز عالية، يرى كيف يدير الأمور بالتزام ودقة وحرص، وعندما ترى هذا الشاعر الرقيق وهو يمارس عمله ستضطر إلى أن تسقط من ذهنك تلك

الأفكار المسبقة حول الفن والفنانين والشعراء الذين يفسرون عدم انضباطهم بالطبيعة الشعرية والانطلاق والتحرر ومخاصمة القيود، هذه الصورة تسقط أمام احترام هذا الإنسان لعمله وواجبه وحفظه لحقوق الآخرين، وقيم المواطنة الحق، وأخلاق الوظيفة المتوجة بالموقف المتميز ووضوح الرؤية.

من عمل أو تعامل معه يلمس هذا الحرص على الانضباط سلوكا وعملا، والتمسك بالكليات مع إدراك لكل التفاصيل الدقيقة. وهذا أكسبه حرصا، فلا يتساهل في حقوق العمل وحقوق من معه في الوقت نفسه.

كنا نجتمع معه فنخطط للأنشطة الثقافية من مشروعات أو أنشطة متنوعة من محاضرات أو ندوات، ويدور الكلام، العام، وندخل في بعض التفاصيل فنلمس حرصه الدقيق على أن يسجل كل وارده وشاردة ويدقق في كل شيء. وعند البدء في التنفيذ، والذي يفترض أن له مساحة مناسبة للتحرك والتصرف، نجد أن حرصه الموشى باحترام الآخرين يجعله يحرص كل الحرص على أن يطلع زملاءه على كل الدقائق، يشرح ويوضح ويترك مساحة للتراجع فيما لو حدث إصرار أو تأكيد، ولو ان جزئية، مهما كانت صغيرة، تحركت من موقعها لحرص على توضيحها وإحاطة الآخرين بها، لم يكن يستغل المساحة الممنوحة له بصفته مسؤولا تنفيذيا. وهو هنا لا يضيق على نفسه المساحة، لأنه عادة يتحرى الصواب ويعثر عليه ويعمله، لذلك يكشفه ويجليه. ينطلق في هذا التعامل من احترامه وتقديره لتلك العقول المستنيرة التي يحسن اختيارها لمساعدته في إنجاز المشروعات الثقافية المتميزة. وهو إذا اقتنع بأمر ما فإنه يملك، حين يعرضه، الحجة

المقنعة عند التشاور البناء وليس استغلال الفرص أو التحكم في الرأي.

إن توازن الشخصية نعمة عالية وكنز عندما يتوفر في شخص ما تكون الثروة لا تدانيها أية ثروة أخرى.

الأفكار عندي تتصارع وتتدافع والمقام يضيق ويضيق، ولكن هل أملك تجاوز الخاصة المميزة التي كانت النار الهادئة التي سوت لنا كل هذه الجوانب المضيئة. وأعني هنا ثقافته، فالثقافة ضرورة من ضرورات الشخصية المتميزة أليس البعد الثقافي في الشخصية المتميزة هو البعد الحيوي والمحرك؟ إن ماذكرته لا يصدر إلا من استوت ثقافته، وهو بالطبع مثقف من الطراز الذي تتمناه دائما.

وكلمة الثقافة دقيقة وملتبسة، وإذا أردنا أن نجليها من خلال شخصية الدكتور خليفة سنجد أن المزيج الثقافي عنده ضخمة وعريضة، فبجانب ثقافة المعلومات سنلمس التوازن الدقيق في المكونات والمفردات، فيها من منزع العراق والأصالة العربية الكثير، من حيث الإحاطة بالتراث القديم والهضم والانتقاء الفريد. إلى جانب ثقافة الحداثة.

وفي الثقافة الفنية سنصافح من خلاله الأصول، ثقافة فن الشعر مثلا عنده أتت من أصول ومنابع هذا الفن. ولم يكن يكتفي بالثقافة الداخلية في الأدب، أو ما يحيط به من معارف، ولكنه يتجاوز هنا إلى المناطق الواسعة والمتشعبة، حيث تتحرك هذه الثقافة لتشمل الأبعاد الاجتماعية والتاريخية، وتعني عناية خاصة بثقافة الفكر السياسي، وله في هذا الباب دراية وملاصقة متسعة، يعرف الدقائق والعلائق (والعوائض) أيضا.

لم تكن الثقافة عنده زيفا أو مظهرًا ولا معلومات مختزنة، ولكنها جوهر تجلي في

السلوك وأداة حكم ووسيلة لتحقيق الأصول. والثقافة، إذا دخلت في البحث الدقيق زانته وأبانتها وهو باحث — جانب آخر نشير إليه ولا نحيط به — نقول هو باحث واسع النظرة دقيق التعبير مقتصد مستوف: يا ترى أية معادلة بلاغية دقيقة هذه التي تجلت في أسلوبه، فهو من أصحاب الأساليب الرقيقة والدقيقة التي تشي بهذه الثقافة التي نقصد.

بلى، لقد طالت التحية، لأنه يستحق ما هو أجمل وأدق منها، لذلك لا أملك في الختام من أن أقول لكم:

منذ ثلاثين عاما التقيت برجل اسمه خليفة الوقيان،

ومنذ ثلاثين عاما تحول هذا اللقاء إلى عادة يومية

وطوال ثلاثين عاما اجتمعنا، عملنا أعمالا تتطلب الاتفاق والاختلاف والرأي والحجة.

ومنذ ثلاثين عاما والأفكار من حولنا تتبدل وتتغير، تغيرت أفكار وتبدلت نفوس، وتغيرت حالات وتفرق مجتمعون وتجمع مختلفون وحدث بين الأصحاب والأصدقاء ما يحدث عادة... سنة الكون ولن تجد لها تبديلا.

ولكن: طوال هذه السنوات لم أضع رأسي مستسلما للنوم إلا وأنا راض عنه كل الرضى، لم أحس أن هذا الإنسان أشاع في نفسي عتبا عليه، بله ثورة أو سخطا. إن الأصحاب يحسنون ويسيتئون، وهذا حق، إلا الوقيان لقد أدخل يديه في تبع الصداقة فعادت إليه مملوءة بالحب الذي لا يعرف الإساءة.

أقول، أخيرا، لأجم الكلمات التي لا تريد أن تتوقف:

لو كان الناس مثل خليفة الوقيان لحققت الحياة معجزة أخلاقية!.



خليفة الوقيان

الدكتور نعيم اليافي

الانسان والشاعر

وجه من الإنسانية والشاعرية والألق الوضيء والتواضع من الصعب أن تنساه ولو حاولت، يذكرك إذ تلقاه بتلك الوجوه اليعربية الأصيلة الناصعة في نقائها وصفائها وعفويتها التي بقيت في الأذهان خالدة على المدى.

وكم كان بودي أن أتناول شعره من إحدى زاويتين: زاوية اللغة، وزاوية الصورة، لأقدم الجديد والمغاير، وعزمت على ذلك لولا أنني أخذت على حين غرة للمساهمة في الكتابة عنه، وليس في الوقت متسع، ولا في الاعتذار منجاة، وبحت لصاحبي الذي ندبني إلى ذلك بأني لا أملك الزمن الكافي، ولا فسحة الهدأة النفسية للتأمل والكتابة، وليس أمامي سوى أن أعيد مادونت وأجتر، قال لك ما تريد شرط أن يظل الوعد نذرا تفي به يوم تتاح الفرصة.

في فكر الرجل يأسرك ذلك البعد العربي الاستراتيجي الذي ينبثق لديه من العمق القومي بدلالاته التقدمية الواعية للواقع المتحرك ومسألة الهوية والذات الجمعية، وقد ألف كتابه عن الاتجاه القومي في الشعر الكويتي الحديث ليكون رائدا في هذا المجال، يقول في إحدى قصائده (أنا شاعر/ لا أخبئ في حضن بيتي / في نبض قلبي / في صدر طفلي / غير عشق العروبة

حين تتعرف إليه أول مرة تحس كأنك تعرفه من زمان، يضيف عليك من الوداعة والألفة والنبيل الرفيع ما يضيفي، يغمرك بفضله وفيض عطائه الخصب. لا أنسى له موقفين أحدهما يوم عادني في المشفى، وثانيهما يوم أقبل بعد إحدى الندوات ليقول بأنك في حضورك رغم المرض قدمت القدوة للتأسي بأخلاق المهنة، وكان في كلا الموقفين ينبض بالمحبة والدفء وقيم الإنسان الفاضلة.

وكتبت عن شعره الذي شدني، وأعجبت به قبل أن يستقر هو في العقل والقلب والذاكرة، وسألته عن رأيه في هذا الذي كتبت، فأجاب بتواضعه الجم، لقد قرأت بعين الرضا، وكتبت بقلم المحب، ولا أنفي أنني اجترحت الإثمين معا، بيد أنني منحته ما يستحق من منزلة على ساحة الشعر الكويتي المعاصر هو بها جدير، فشخصية إنسانية وأدبية وسلوكية ساحقة من مثل خليفة الوقيان لا يمكن أن تكتب عنها وأنت في حياد.

عشقا قديما/ وهما مقيما). ويوم غزيت بلاده ظل حس الانتماء إلى الأمة رغم ما حدث هو الثابت الذي لا يتزعزع، وميز في النظرة إلى الاجتياح بين موقف الحاكم الظالم القامع، وبين موقف الشعب الأعزل المظلوم والمقموع، ولم يتعلق الأمر لديه قط بالقومية كقضية بقدر ما يتعلق حصرا بطاغية لا ينتسب إلى عروبة أو إسلام.

ويلفت نظرك في خطابه هذا التواشج بين عنصرين متكاملين متعاضدين هما عنصر المكان/ الجغرافية، وعنصر الزمان/ التاريخ، عنصر التعلق بوطن اسمه الكويت، وعنصر التعلق بالتاريخ المشترك والأمال العراض اسمه الأمة. للكويت عنده نكهة خاصة وطعم لا يوجدان في غيرها، الفصول فيها مختلفة، صحراؤها بحرها شمسها هواؤها فجرها أصيلها.. كل ركن فيها أو منظر مختلف مختلف. وللامة وجودها كذلك أو امتدادها في الماضي كما في الحاضر والمستقبل، وهو في الحالين حس الانتماء إلى التاريخ والعصر في أن ولا تعارض أو تناقض.

قرأت له ديوانه الأخير «حصاد الريح»، ووقفت إزاء نصوصه مليا، وأنعمت النظر في الكثير من قصائده طويلا طويلا، ماجذبني أو شدني عالمه المتلامح في أربع سمات: الرؤية والبنية وطريقة تناول ومفهوم الحداثة. فالرؤية تنبثق من الموقف القومي الواعي الذي أوضحنا، لذلك كان الاجتياح عنده غلطة تاريخية بحق الكويت كوطن، والأمة العربية كقضية وتطلع، الكويت الذي ما برح يرفع راية الوحدة والانتماء يكافأ بالغزو، والأمة التي مازالت تلعق جراحاتها ويزيدها البغي شروخا على شروخ صارت

أهدافها المنشودة وضیعة بعيدة المنال، إن لم تكن مستحيلة. وأثبتت تداعيات الأحداث صدق هذه الرؤية، والبنية طاقة مفعمة من الأحاسيس الصغيرة الصغيرة، مجموعة أضاميم من الشاعر الوجدانية المتعالق المتشابكة المتماسكة، كل عنصر يأتي فيها محسوبا مدروسا موظفا خادما لهدف، الأطفال، الأزاهير، البلابل، ضفائر الضياء، ذرات الرمل، قطرات المياه، عبق النسائم والأريج... هذه مفردات اللوحات «الوقيانة» في التعامل مع الأشياء، مفردات البنية والعالم الشعري. واللغة ألفاظ تصويرية وتراكيب مختارة منتقاة. الأناقة سمتها الغالية، والأفياء والظلال والأنداء هالات دلالاتها المقصودة أن تنتشر — تترجح جميعها بين «الشعرية» و«الشاعرية» — تأخذ من هذه تجنيحها وإحياءاتها، وتأخذ من تلك صيغتها وصيغتها. والحداثة بمفهومها التطوري حيث يتجاوز القديم مع الجديد، لا يلغيه بل يعانقه، ولا يلاشيه بل يواكبه، أفق أو فضاء يرنو إليه الشاعر ويتفياها، لا مكان للتدابير عنده والقطيعة بل للاتصال والاستمرار، أن نكون نحن في العصر كما كان أجدادنا في الماضي، نبني مثل ما بنوا ونزيد.

ومن يتأمل في ديوانه المختار من مجموعة دواوين، والذي صدر عن دار الأدب هذا العام، ويقف عند معجمه الشعري ولغة الخطاب، ويستكشف طرائف الصياغة والتعبير وتقنيات البنية والتركيب — سيتأكد من صحة هذه السمات والخصائص لعالمه الفني، ويزداد بها عمقا وغنى ومعرفة، فمفرداته على العموم ولا سيما في نصوصها الأحدث تبتعد عن معانيها المباشرة

وتقترب من هالات دلالاتها، وهي تتوسل بوسائط تتجاوز المعجم اللغوي إلى السياق، قد تكون هذه الوسائط الأسطرة أو الترميز أو التصوير لافرق، مادامت كل الوسائط تنقلك من المعنى المباشر إلى معنى المعنى أو الدلالة، وتلجأ إلى الإيحاء والبوح والنجوى التي تكاد تكون كلها هي الأخرى داخلية هامة، وأظن أن هذه الملامح من خصائص اللوحات التصويرية التي تهدف إلى أن تبهج وتمتع وتؤثر عن طريق الوجدان أو كلية التلقي. وتؤطر البنية النصية للقصائد جميع مفهوماته عن اللغة وتضع لها مفاتيحها في أن. خذ مثلاً على ذلك قصيدته الرائعة «العروس والقرصان» ستجد أن الشاعر فنان كبير يدرك بحق أصول فنه، ويعرف بعمق سر تقنيته، لقد بني النص وفق خطين يحوكان معاً ملاءة بنيته الشعرية خط العروس وخط القرصان، وجاء الخط الأول ليمتد على مساحة النص لأنه الأساس في حين جاء الخط الثاني ليتسلل كالسارق من خلال كوتين، هكذا كانت الكويت عروساً تعيش في دعة وطمأنينة

واسترخاء حتى فأجأها القرصان بالاجتياح، انقض عليها في لحظة واحدة. يلغي كل ما بينته العروس وحسنه، انه المعمار الفني الذي يستغرق تشييده سنوات، ويهدم بجرة قلم في لحظة من لحظات غياب الوعي، ويا لها من مقارنة. ولا أدل على هذا الوعي التقني من الوقوف عند المسافة الجمالية للنص وسبل تشكيلها وتثبيتها في الروع، وقد تحقق كل ذلك غالباً عن طريق المتن الغائب أو المساحات البيضاء التي تجبر القارئ على ملئها، هكذا تكون قراءة النص جزءاً من بنيته في إطار المساحات السوداء، مساحات الحروف المدونة.

هذا هو الكون الشعري عند خليفة الوقيان، وبه أضحي معلماً من معالم حركة التجديد في الشعر الكويتي الحديث والمعاصر، ورمزاً من رموز سيرورته وصيرورته، إنه في هذا الشعر انعطافة حادة خرج به من أسر القديم وإساره ليقف عند بوابة الحداثة، يشرعها على مصراعيها ويفتح، ويترك لمن بعده أن يلجها ويوغل بعيداً في الأعماق.

دائرة البحر الدلالية

في ديوان خليفة الوقيان

○ د. فايز الداية

٢ - وأول ما نطالع من هذه الدائرة مفاتيحها الدلالية أي الألفاظ الدالة والمحددة الاتجاهات المتنامية بعد ذلك في عدد من المحاور والمشكلة مدلولات عدة، وقد انتظمت المفاتيح في مجموعة من الحزم نذكرها على نحو استقرائي شمولي:

١ - ففي الحزمة الأولى (الأرض والشاطئ): الخليج، رمل، الرمال ٣، شاطئ ٢، شواطئ، الشطآن، منارة ٢. ٢ - وفي الحزمة الثانية (البحر وأمواجه وما يتصل به) الخليج ٢، المحيط، موجهها الموج ٤، قطرة المياه، البحر ٧، بحر، بحرنا، بحار ٢، أبحر، أبحرت، مبحرون ٢، غمر، يغمر، غرق، الغارق، أغرقت، تغرق، يطفو، طوفان، لجة، يرسب، السفر، أسفار، اليم ٢، ترحلت.

٣ - أما الحزمة الثالثة (المركب والملاح وغواصه) ففيها: سفينتي، سفائني ٢، الغواص، مجدافهم، شراعاتي، أشرعتي،

١ - يقدم المنهج الدلالي فرصة تحليلية موضوعية للأعمال الشعرية وأبعادها النفسية والاجتماعية في تألف مع القيم الأسلوبية، وقد درجت منذ أمس على تتبع الأدوات اللغوية في النص الشعري وتوظيفها في الكشف النقدي. ونقف هنا مع ديوان خليفة الوقيان الذي اختاره صورة له بعد أن صدر في دواوين صغيرة متوالية (المبحرون مع الرياح ١٩٧٤، تحولات الأزمنة ١٩٨٣، الخروج من الدائرة ١٩٨٨، حصاد الريح ١٩٩٥).

اخترنا واحدة من الدوائر الدلالية في هذا الديوان - النص وهي دائرة البحر وتشكل حقلاً مادياً ترتبط به مجموعة من القيم وذلك بحسب السياق الذي يتبلور لدى المبدع الشاعر، وقد رشح وقوفنا القراءة المتعددة في مجمل القصائد لأن الخطاب الشعري يمثل كلا متكاملًا في نهجنا والنتائج مرهونة به نصاً شاملاً.

شراكم، شراعهم، غواص، الغوص ٢، فلك.

٤ - ونجد حزمة الطبيعة في البحر والبر: عاصف، عواصف، الريح.

٥ - ومن ثمرات البحر حزمة، درة، د ٣، صدف البحر.

٦ - وتجمع الحزمة الأخيرة: القرصان، تنين، غول، غول المحيط.

وتؤكد لدينا أهمية هذه الدائرة عندما نجدها حاضرة في الدواوين جميعا لم تنقطع سلسلتها وإضاءاتها في التجارب الشعورية على تنوعها وفي ألوانها المتماوجة، وهي بهذا صاحبت الشاعر خليفة الوقيان مايزيد على ربع قرن منذ قصائده الأولى ١٩٧١ وحتى الأخيرة ١٩٩٥.

وثمة ظاهرة في حضور الدائرة الدلالية في الخطاب الشعري، فنحن نلاحظ أنها تتجلى (١) في عدد من الحالات ويتسع مجالها حتى تغطي أفق التجربة فيدور حولها وهذا ما نسميه بالبويرة الدلالية وهي قصائد: (المبحرون مع الرياح ١ - ٢، والمغرب، وتسايح) (ب) وهناك مواقع أخرى تشكل الدائرة مقطعا أو زاوية في القصيدة تتفاوت في اتساعها وضيقها لكنها تؤدي دورا ذا فاعلية في قسّمات التجربة وحركتها (ج) وهناك زوايا تلتصق فيها ومضات تحمل قبسا من هذه الدائرة الدلالية فتوميء إلى المكنون في أعماق الشاعر وانعكاسه في رؤية الملامح التجربة الشعورية، وقد بلغت القصائد التي ظهرت فيها دائرة البحر ثماني عشرة (١٨) من مجموعة قصائد الديوان وهي (٥١) إحدى وخمسون قصيدة.

وهكذا نجد أن هذا الحضور الذي انداح في الزمان المتطاوّل، وفي التجارب

المتنوعة مكانا وبيئة وملابسات نفسية واجتماعية وفكرية يمكن أن يعطي بعضا ممّا في أعماق المبدع ذلك أنه غدا بعضا منه في إحساسه وفي منظومة الحياة من حوله.

٢ - إن (البحر) هو الدالّ الذي رأينا مفاتيحه وله عدد من التجليات (مدلولات) هي محاور الدائرة التي تشكل بعدها وعلاقاتها السياقية طابعا يرتبط بشخصية خليفة الوقيان ويمتاز مما يمكن أن نجده عند شعراء الكويت أو شعراء من الوطن العربي في تناولهم لهذه الدائرة الدلالية.

مفصلة لاحقا - ومما يلفت نظر الناقد في الدائرة الدلالية للبحر أنها تذهب في طريقين واحد منهما مجازي رمزي لا يهدف (الوقيان) فيه إلى الواقع أو التاريخ لظاهرة البحر في حياة الكويت والخليج العربي وإنما يستخدمها استخداما رمزيا على امتداد تجربة معاصرة والطريق الآخر للدائرة نجد فيه ملامح من حياة البحر عند أهل الخليج العربي والكويت خاصة ونتابع جزئيات الرحلة والغوص ومعاناة الرجال في أعماق ذلك البحر وأخطاره والتأرجح بين كنوزه وخيراته التي كفلت ديمومة العيش للأجيال المتتابة قبل عصر النفط وبين الأخطار والتضحيات التي بذلها الأسلاف أجدادا وآباء، وتلامح المراكب والأشرعة وتعصف الرياح، ولكننا في هذا القسم لا نقرأ توثيقا تاريخيا فقط كأنه رواية للسنوات الماضية، بل ندرك ونعايش امتزاجا لتجربتي الماضي والحاضر، أو لنقل نحس بحضور فاعل إيجابي للماضي في أحداث معاصرة.

المحاور المجازية والرمزية: إن خليفة الوقيان يستعير الرحلة البحرية بكل

بصيص من يقين، ولكن هيهات لها ذلك:
«كم تسلّقت إلى مرآك وهما
ولكم أغرقت في الدرب سفيني
إن تكن أبقيتني للشك نهبا
فلكم ياليل أشعلت حنيني
سرك الغارق في أعماق بحر
عبر أغوار الدنى خلف القرون
لم يزل غاية مشتاق محباً
لا هت خلف قناديل اليقين»

المحاور الواقعية والتاريخية: إننا في
هذه المحاور لدى خليفة الوقيان نتابع
هذه الرغبة العارمة في استحضار تجربة
الأسلاف مع البحر مغامرين ومجاهدين
حتى استقامت لهم سبل في ذلك المجال
المضطرب والدمى بأشلاء ضحاياهم على
الصخور وفي أنياب وحوش الموج
وكهوف المساء، وقد كانت تلك التجربة
وذاك العناء وثيقتين رسختا جداراً وحقا
في هذا الوطن الذي غدا منارة للحضارة
والخير فالأبناء هم امتداد لهؤلاء الذين
نحتوا الصخر وغمرهم الموج وغرسوا
زهور الغد، وهذه الأرض قد ضمخت
بالعرق والدم:

«هنا نام جدّي

الذي أكل البحر أشلاءه

في الرحيل الطويل

هناك أبي

مرّق القرش أطرافه

حينما نرعت كفه الخبز

من بين أنياب غول المحيط

فأهدى البقاء لأطفاله الجائعين»

ويبلغ التفاعل مع البحر ذروة مدهشة
ذلك أن الشاعر يحس بأن الموج الذي
طالت صحبته للأهل يستنفر كل طاقة
فيه ويدافع عنهم ضد القرصان، إن
القارئ لا يدري أيهما البحر أو البشر

عنائها والصراع مع الريح والأمواج،
وبكل ما فيها من تطلع نحو تحقيق الربح
ربح الحياة في مواجهة الأخطار،
يستعيرها لمسيرة الحياة وسعي البشر
للوصول إلى أهداف لهم، فهو يراهم
بعيدين عن المجرى الذي ينأى عن التيه
والخطر، ويصور حالتهم وبؤسهم في
ضياع يحاول أن يبدد بعضاً منه برأيه
وعمله، وقد استغرق الشاعر قصيدتين
في هذا التناول تحملان عنوان (المبحرون
مع الرياح) كانت الأولى بداية والثانية
جواباً عن قصيدة محاورة لأحد الشعراء
الكويتيين:

«يا مبحرون وفي محاجركم

نهران من نبع الهوى شقا

أوراقكم في غصنها يبست

ويد الشتاء تذيبها سحقاً

.... كم رحت أخلع فوقها جرّعا

ثوبي، وكم الملتها رتقا»

وكذلك نرى رحلة المغترب وراء
البحار ثم أوبقه مشوقاً إلى أن يبني غده
وهو الذي ما فارق دياره إلا بحثاً عن
النور القادر على تنوير سبله.. وهناك
قصيدتان نجد امتزاج البحر فيهما على
نحو طريف ومدهش فالشاعر يقدم
تنويعات على (الطوفان) في قصيدتي
(تسابيح، وحلم) بإيحاءات لخطاب
شعري حديث، ونلاحظ أن السياق - وإن
لم يكن يستمد من البحر ذاته يستفيد
من الدوال في دائرة البحر ويتعمق
بالمقارنة.

وفي قصيدة أخرى يبرز تداخل بين
الرؤى والفكر وأدوات من هذه الدائرة
خاصة في الجانب السلبي أو المحفوف
بالمخاطر والهلاك فالليل يحمل الأسرار
وتنطلق الفكر فيه باحثاً لعلها تهتدي إلى
قرار أو إلى موطن تقف عنده وفيه

فالحركة واحدة والذراع القوية تدافع
كما الموج الهادر:

«وحينما تمسّ صفحة النقاء
والطهارة

أصابعُ القرصان

يستيقظ الموج

الذي لم يَألف الضغينة

لم يعرف الهوان

ترمجرُ الشيطان»

وثمة وجود للحياة كثيرة تظهر فيها
أثار الأيام القديمة، فرغم اليسر والرخاء
لا يزال من غمرتهم ملوحة حارقة للعين،
وتوالي لظى الشمس وبرودة تنفذ إلى
العظام لا يزال هؤلاء يحملون الألم
فيصحبهم ويحفر دروبا في المفاصل.

ونرى صورة سليمان الرجل البسيط
الذي كان على ظهر المراكب يخوض المياه
شهورا قبل العودة إلى الأهل نراه اليوم:

تعشش في ركبتيه

مواجه عصر من الغوص والقهر

والسفر المستديم

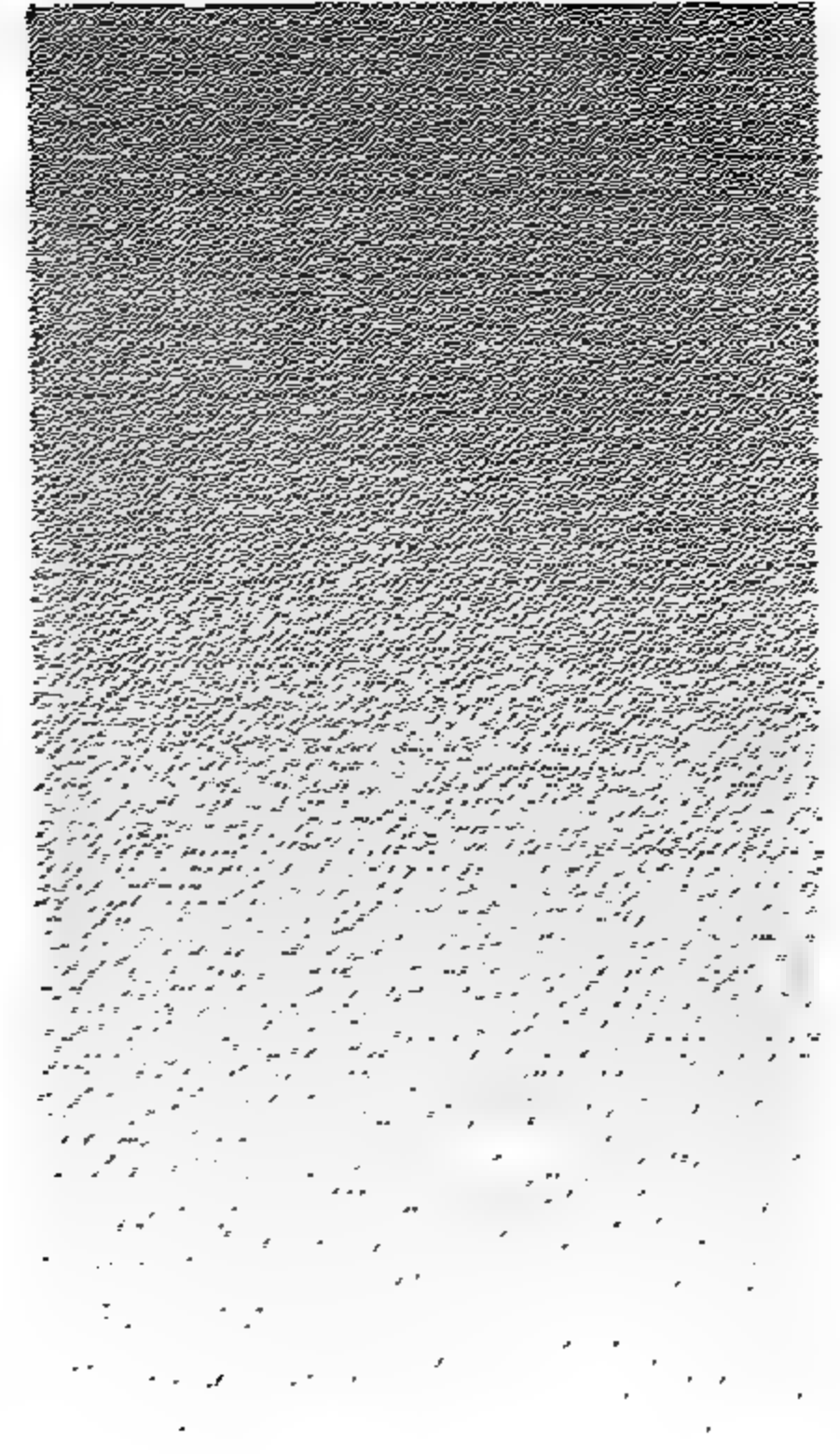
إلى بشاي بلا سكر

وشربة ماء

لقد هدّني الضغط والربو

والسكر الأزلي للعين»

هذه سطور من دائرة البحر عند خليفة
الوقيان الذي تكثرت محاورها وخطوطها
وتجد صفحات لها في الدراسة المفصلة
بعد هذه المقدمة لتضيء جوانبها الفنية
وتتأصل مرجعيتها.



قراءة صغيرة

في حمراء الريح

فيصل خرتش

عادة ما يكون الشعر من أقدر الأشكال الأدبية إمكانية في التعبير عن أعماق التجارب الإنسانية، لأنه يفجر الانفعالات والأحلام ويصور حالات الفرح والخوف، يشظي سكوننا الأبدي، يزيح الغشاوة عن لا وعينا، ويتخلق في أعماق النفس ليرصد سكونها وحركتها، انزياحها وتوترها... وتفاعلها مع الحياة.

يتم التعبير عن كل ذلك عبر صور
متدفقة ومركبة يجمعها توتر إيقاع
النفس البشرية المرهفة التي تنسج
موسيقا الصورة.. موسيقا الشعر...

وعلى ذلك فإن خليفة الوقيان ينسج
روحه صورا في ديوانه الجديد (حصاد
الريح) وتنطلق هذه الروح من قمقمها
لتملأ سماء وطنه بكل الحب والأمنيات
الطيبة والكلمات الرقيقة ولتقف غاضبة
مرة وحزينة أخرى على من يريد الإساءة
إلى حبة الرمل وقطرة الماء والزهرة التي
تسيج شرفات الحياة.

كانت الحياة مطمئنة، تمشي إلى مستقر
لها.. العصافير تغرد، والزهور تتفتح
والمياه تثثر متدفقة بأناشيد الفرح.. إلى
أن جاء العسكر يدهسون ببساطيرهم
نجوم الصباح الثقيل، يسدون نبض
القلب ويبعثرون أوراق الشعاع
ويمزقون ألعاب الأطفال.

ويصر الألم نزيقا فوق الورق،
والشاعر يتابع رصد الموت الذي كان
مخيما على وجهه وطنه، من وراء
الشبابيك يطل الصمت على ساحات
الموت والغناء والرعب، على آلات الحرب
والخراب والدمار... ويأتي المساء كثيبا
محملا بالشاحنات التي تعبى القهر
وترميه في الأحياء المثقلة برائحة القتل،
وتعود محملة بالغنائم عند الشروق.

ويتوجه الشاعر إلى البحر يسأله، عن
أبيه وجدّه، عن الرجال الذين عمروا
بأرواحهم المكان الجميل... أولئك
الصيادون الأوائل الذين بنوا مدينتهم
بالعرق والصبر والدم. / هنا نام
جدّي / الذي أكل البحر أشلاءه / في
الرحيل الطويل / هناك أبي / مزق
القرش أطرافه / حينما نزعته كفه
الخبز / من بين أنياب غول المحيط /

فأهدى البقاء لأطفاله الجائعين.

لقد سكن الإنسان الأول، هذا الجرف
الصحراوي الحار، عمره قطرة قطرة
وأنشأ حضارته الأولى في جزيرة ملون،
سجل كتاب الحكمة فيها ودفنه في
ترايبها.. رسالة إلى الأجيال القادمة التي
سوف تحكي وترى قصة قابيل مع أخيه
هابيل.

شارون الجديد اجتاح المدينة الجميلة،
مدينة الحب والشمس والأحلام
المقتولة.. فسرق حليب الأطفال ودواء
المريض وزهور الحديقة وسبورة
الفصل.. وترك أصابع الصغار تحمل
الطباشير الملون وهي تلتصق على المقاعد،
تتعلم تهجئة الحروف لتكتب كلمة
(بابا). وعلى الجدران بقايا اللحم البشري
منثورة بين بقع الدماء. ويمضي الشاعر
وهو يرسم صورة الوطن المستباح،
الصورة المخربة لوطن كان نسيجا من
البراءة والجمال.

للفجر في الكويت نكهة / تعرفها
زغب العصافير /

ولللندى على براعم الزهور نفحة /
شذى يعطر المدى /

تلثمه خضر المناقير / وحين يشرق
الربيع / في الكويت /

ترغرد الصحاري / وللخليج حين
يستريح / ضفائر من الضياء.

ويتنوع الإيقاع مع تنوع التوتر
النفسي والموضوع المطروق، وترق
الألفاظ وتقسو... ما بين التفعيلة
والموزون المقفى، وكل ذلك ينساق برقة
وعذوبة بين أنامل الشاعر خليفة الوقيان
ليحيله إلى شعر من السحر الحلال،
يلتقط مفرداته من البيئة الاجتماعية
ومن البحر ورمل الصحراء.. نستمتع إلى
حمام السدوح يغني فؤاد الشاعر.

ونغوص معه البحر لنلتقط اللؤلؤ
المكتون، وفي دوحة الشعر تتشكل جنة
الصحراء.

نحن العروبة جذرها وفروعها
وبنا تكون مفاخرنا ومناقبنا

لو لم تكن أرض الجزيرة حضنها
لم تستقم في المشرقين مذهبنا
ويظل الشاعر يعزف على نغم العروبة
والدين ليؤكد أصالة وانتماء أبناء
الجزيرة يساعده على ذلك الموزون
المقفى، بينما يبعث حرف الروي (الباء)
الشجن والأسى في النفس بسبب غدر
الأشقاء:

نحن الألى حملوا الرسالة جذوة
للعالمين مشارقا ومغربا
منا النبي وآله وصحابه

والصاعدون إلى الخلود مواكبا
يعيد الشاعر صورة العربي القديم،
الشاعر الفارس الذي يأبى الظلم على
الآخرين، كما يأباه على نفسه، يقف
ليفخر ويأبى، ليظل شامخا، مرفوع
الرأس، يتحول إلى كتلة من الشمع عندما
تتعرض بلاده إلى العدوان:

وكر الصقور وكيف يخفض هامة
من يبتغي ساح النجوم ملاعبا
من كل معسول الطباع مهذب

ينجاب ليثا قد تفجر غاضبا
ثم يتوجه إلى أطفال بلاده ليغنيهم
أعذب الألحان، يعلمهم حب الوطن
والتضحية في سبيله.. يأتي ذلك بالأحان
بسيطة سهلة تناسب ذوق ومخيلة
الطفل، وهو في ذلك لم يقل شعرا، وإنما
كان يغني الأطفال حياتهم، ويشاركهم
ألعابهم وينمي فيهم الذائقة الجمالية،
يقص عليهم تاريخ بلادهم، وما قاساه
الأباء والأجداد في هذا الركن الهاديء
والجميل من العالم، يريد أن يعلمهم كيف

يرسمون بأصابعهم الصغيرة خارطة
الوطن.. الحلم.. ثم يعطيهم علبة الألوان،
كي يتم تشكيله بألوانهم الطفلية، كل
طفل يرسم عالمه كما يريد بعيدا عن آلة
الدمار والشر والقتل والعدوان.

حساسية الفنان الموهبة تجعله يلتقط
(الفتات) من الحياة، هذه الأشياء
الصغيرة التي تمر في يومنا ولا يأبه أحد
بها.. عاشق فاشل ينتظر حبيبته التي لم
تأت في موعدها.. طفل لم يكتب وظيفته..
أم تنتظر من الريح كلمة عن ابنها
الغائب.. الغصة في الحلق. والأمل واقع في
حدقة العين، وخليفة الوقيان، يقول: خذ
ما تشاء / من قمي / ومن دمي، ومن
حطام مغنمي / واترك لدي خفقة،
ترف في الوريد.

ولراحة النفس هدأة صغيرة، في الركن
الهاديء والاستراحة القصيرة، يسترخي
حبل الرؤى والأطياف، وتأتي المرأة.
الحلم.. الأنوثة.. تأتي كورقة ورد جوري
لتمسح بكفها الناعم حزن الحياة، وتزيل
رحيق التعب عن جبين الحلم.. وتستقر
النفس والروح، فيرسم الشاعر صورتها،
كما يراها.. قادمة إليه من أعماق الحياة
لتستقر فوق الورق الأبيض، يلونها
بالزهري والوردي والأخضر الشفاف،
إنها أنشودة الحياة الكاملة... يأخذ
الشاعر نايه ويملأ الفضاء الرحب بألوانه
المبعثرة فوق أشجار النخيل.. للمرأة أيضا
بعض العتاب: أهلا برقص سنابل القمح
المذهب / تحضن الجوري / ترسم في
الدجي / قمرا مطلا / أهلا بطيف /
أخضر الخطوات / وردي الملامح / ألف
أهلا.

هذا هو الشاعر خليفة الوقيان بين
أيدينا يزخرف في ديوانه أبدع الألحان،
شمس بلاده ونخيلها، لأطفالها ورملمها

وبحرها، ينسج من الريح قصائد ملونة.. لا لشيء، إلا ليقول: إن وطنه جميل.. ويستحق أن يقاتل كي يظل الأطفال يحلمون بألوانه المشرقة، لهم جذرهم وامتدادهم.. وشموخ رؤوسهم.. هذا هو الشاعر فلنقرأ مرة ثانية.

في القراءة الثانية لديوان حصاد الريح كان لابد من الاختيار والانتقاء، لأن الديوان يشكل نصا شعريا يفضي برؤيا متماسكة بوصفه عملا شعريا منجزا يرتبط بمرحلة تاريخية حاسمة شكلت الفضاء الشعري لخليفة الوقيان، الذي جاء سياقاً متصلاً يبرز أجل خصائص الفن الشعري عند الشاعر.

إن العمل الفني إدراك جمالي للواقع، والعلاقة بين الفن والواقع علاقة نوعية باللغة التعقيد، والخصوصية شرط أساسي لتحقيق الهوية الإبداعية، ولا وجود لمثل هذا التحقق بدونها، وهذه الخصوصية لابد أن تتم على مستوى التشكيل في تجلياته الأسلوبية التي يسعى الشاعر جاهداً إلى ابتكارها بوعي متسلحاً بالخبرة الجمالية التي تفرز ما يجاوزها لتصل إلى الرؤيا والكشف والتنبؤ. (قصيدة إشارات).

والرؤيا في الشعر بمفهومه الحديث ليست فكراً متعينا أو انفعالا أنيا... هي حالة من حالات التجلي، وهي وثيقة الارتباط بالإشراق الصوفي والحدس المعرفي.

(قصيدة زيارة) (تأتين / يلبس الزمان حلة أخرى / يغير المكان حاله / تبدل الأشياء جواهرها قديمه... الرؤيا تنبثق تلقائياً عن هذا النسج وتتجلّى في فضائه الدلالي لذلك نجد القصائد وقد تخلصت من العاطفية

المسرفة والجمود الكلاسيكي وتبتعد عن المغامرة الشكلية واللغة اللغوية، بل إنها تميل في كثير من الأحيان إلى اصطناع لغة الحديث اليومي البسيط غير المركب.

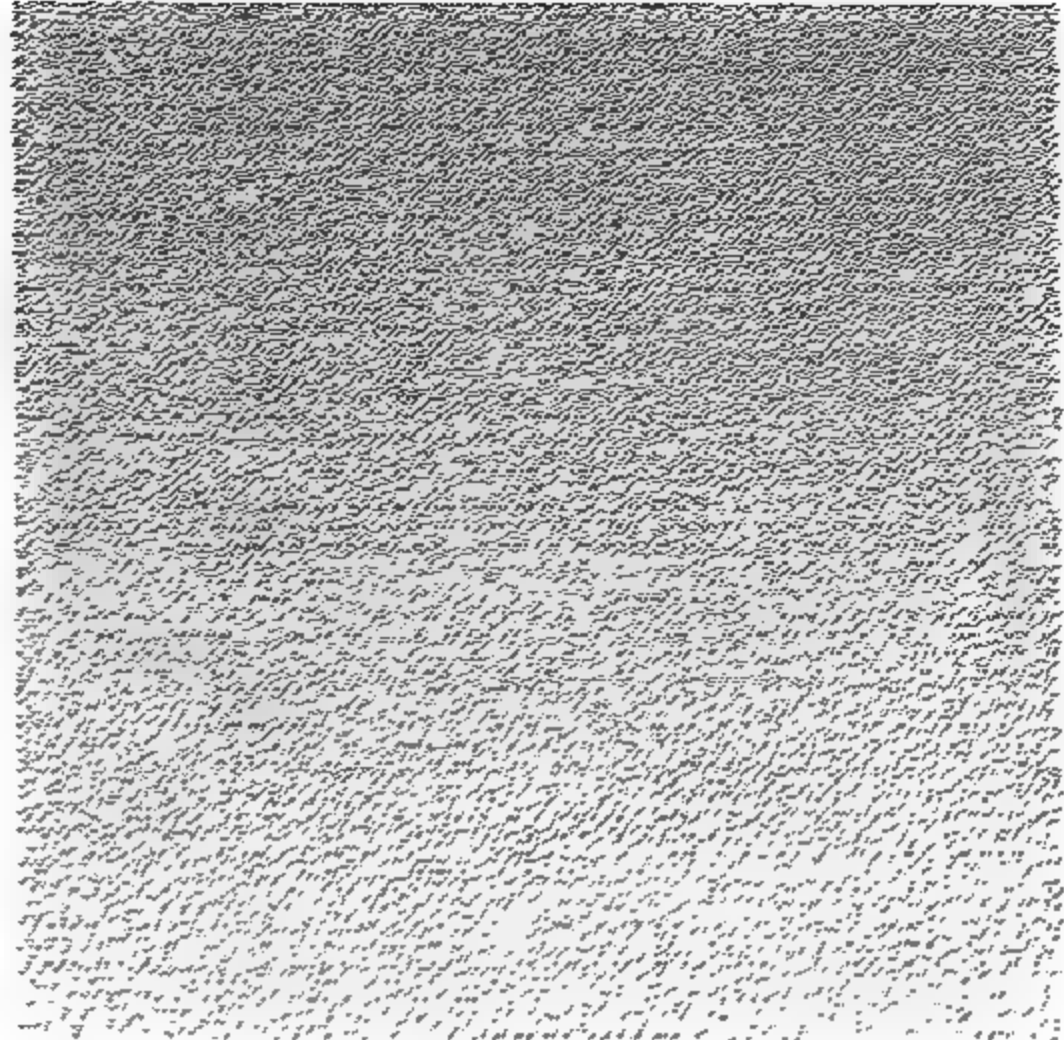
أصابعي مقطعة / حقائب مضيعة / عصفورتني في عشها / حزينة مروعة / لاشيء عندي / غير خافق عنيد /.

يبتعد الشاعر عن الصور العقلانية الصورية ذات التشعب العنقودي، أو التناص الكثيف الذي يطغى على سياق القصيدة، ويتألق بالبساطة اللغوية الشديدة والموسيقا العالية والإيقاع المتميز.. إنه يسعى إلى بناء القصيدة المكثفة القائمة على الاقتصاد اللغوي في محاولة للبناء بدلا من التعبير. وهي تقوم على ضربة موسيقية أو لغوية أو إيقاعية أو فكرية بسيطة وفنية. لقد استطاع خليفة الوقيان أن يذيب اليومي والحياتي والعادي في مجمل ديوانه، كما استطاع أن يصوغ نشيده المتميز فوق ركام التدايعات.

في الموقف الفني نجده أميل إلى البناء المحافظ في حركة الشعر الحديث، لأن الحداثة امتداد طبيعي لتاريخنا الثقافي والحضاري العريق، والبساطة هما من أهم عناصر الحداثة عنده، والوزن لم يكن عائقا في قصائده... والموسيقا والصورة والقافية أدوات خارجية أساسية لربط القصيدة بكيانها. ويحتمي بقليل من الكلاسيكية العربية لإقناع الآخرين بأن الشعر العربي الحديث ليس سهلاً كما يتصورون.

وبعد، فليس هناك أجمل وأروع من هذا التشكيل الجميل الذي يللمه الشاعر ليصوغ قصائده، من بساطة الحياة، والثقافة العربية الأصيلة... والمعاناة التي تشكلت بعد الغزو الأخير..

ألا



في تجربة الشاعر

د. خليفة الوقيان

مثل السيمفونية أو الكونشرتو أو اللوحة الفنية الأصيلة. وقد جاء هذا المعمار الشعري المتقن وهذا النسيج المضفور لغة وتصويرا وإيقاعا ثمرة للتمرس والخبرة الطويلة من طريق تجويد العمل بأدوات الإبداع، ومداومة الاطلاع على التراث الأدبي والشعري خاصة، والتراث التاريخي والمعرفي عامة للأمة العربية. وهو اطلع الناقد المتبصر بمواطن الاشعاع والقدرة على التمييز بين القيم الرفيعة والتماذج المتخلقة».

د. حسن فتح الباب

«إعجابي بفكر هذا الشاعر الذي يطرحه في ثنايا قصائده، خاصة فيما يتعلق بإرساء قواعد العدالة الاجتماعية بين الناس، وتدعيم الأسس الاخلاقية في نفوس البشر، وإحلال لغة القانون التي تنظم شؤون البشرية وتكفل حقوقهم بدلا من لغة البطش والهيمنة التي يمتلكها بعض الناس دون غيرهم».

د. هيفاء السنوسي

«.. فالعواطف في قصائد خليفة الوقيان تنسم بالهدوء والاتزان، وتستحيل إلى نوع من التأمل الراقى والإدراك الرصين، وتمتزج بفكره الذي تلونه نفس الملامح، مما يحدو بنا أن نتحفظ في اعتباره شاعرا رومانسيا، رغم هذه البداية ذات النفس الرومانسي الواضح».

«... وأهم ما يميز اللغة عند الوقيان ارتباطها بقاموسه الخاص، فهي ليست أي لغة أو أية مفردات، وإنما هي لغته بصفة خاصة، وهي ذات مدلول إيحائي رمزي قوي».

«حين نقرأ الديوان الثاني للوقيان (تحولات الأزمنة) نجد أن القضية (القومية) تبرز فيه بشكل واضح، منذ القصيدة الأولى.. التي سمى الديوان باسمها. وهذا المجال لم يأت من فراغ وإنما جذوره في الديوان الأول.. في القصائد الخاصة ببيروت وذكرى وعد بلفور، وعلى هذا تتشكل ملامحه قوية.. لتجاوز المجالين السابقين: (الحب - والغربة)، ويصبح هذا المجال هو القضية الثالثة الكبرى في شعره».

د. طه وادي

«خليفة الوقيان شاعر يستروح من التراث أنسامه النقية، ومن القرآن نفحاته العاطرة، أضف إلى ذلك؛ ملكته الفنية التي أمدته بالوعي اليقيني بأصول التجربة وطبائعها الشعرية الحديثة، وأساليب التعبير عنها بفنية زاخرة مواكبة للحساسية المستحدثة والمعاصرة. شاعر يحرك صور عرائس المأثورات الشعبية العربية بوعي ملحوظ ودقة أداء، شاعر ورث من ميراث العرب العظيم أرثا ضخما، ولم يبخل به على متلقيه، بل أخذ على عاتقه أن يمدد بين الحين والحين بمقتنيات الإرث العظيم بتشكيل لغوي قائم على (الحوار الفني)».

فاضل خلف

«القصيدة عند الوقيان تكوين جمالي متسق، وبناء هندسي محكم بخيوط دقيقة

"..... وينبغي لفهم شعر خليفة
الوقيان فهما صحيحا ان نقسمه إلى
مرحلتين متميزتين: مرحلة الرومانسية
تلك التي يلح فيها في قصائدها المختلفة
على هذين الشئيين اللذين أشرنا إليهما:
وصف قلقه وضيقه بالناس والحياة من
حوله بسبب ما يصفه فيهم من زيف
وكذب ورياء. والبحث عن خلاص له
ولغيره من هذا الزيف الذي يملأ الحياة
من حوله، وهو خلاص يراه في عالم
مثالي..... والمرحلة الثانية من أشعاره،
ونقصد ما نظمه بعد نشر ديوانه:
«المبحرون مع الرياح»،..... تكشف عن
تحول واضح في فنه الشعري يمثل تغيرا
له أهميته في موقفه من الحياة، ومن
الناس من حوله، وهو موقف نستطيع
أن نلخصه في يأسه من التوصل إلى
خلاص.. شعر تلك المرحلة التي
نستطيع أن نطلق عليها من الناحية
الفنية المرحلة الواقعية».

"..... خليفة الوقيان سهم مارق في كبد
السماء، شاعر متمرّد، وشاعر تساؤل
وبحث واستفسار. شاعر ينقب في
الجزور، يحفر شقوقا ومهاو، ويعبر من
خلال إيمان عميق بأنه صوت الضعفاء في
الأرض، وصوت المحترقين والمعذبين
بالعدل والحرية، ورغيف الخبز».

علي عبدالفتاح

"..... في قصائد الوقيان تتجلّى
عناصر الثقافة والخلق الفني لأنها تحمل
البشارة رغم حزنها المأساوي أحيانا.
والخلق فيها يرفد الابداع فإذا بنا قاب
أو أدنى من الكمال، إذا هي نار تحيي
وليست نارا ترقد، فالتجارب الحياتية
قد كستها ثيابا قشبية من الحب الطاهر
النظيف المتجدد الذي يورق في الضمير
فيسري بنا نحو اللطائف والجماليات
الكونية في عرس أثير».

حسن عبدالهادي

د. خليفة الوقيان

■ العملية الإبداعية أكثر رحابة من أن تحددها القيود، وأكبر من أن تحتويها التصنيفات

● أجرى الحوار: نذير جعفر

الشاعر د. خليفة الوقيان يجمع بين عمق التجربة وصدق الكلمة، بين وضوح العقيدة وبسالة الدفاع عنها.... إنه واحد ممن يحق للكويت أن تفخر بهم، فقد جسد بشعره قضايا وطنه وأمته، وعمل في كل المواقع بصمت القديسين وتواضع الحكماء وعطاء الحقول.... في هذا الحوار كان لابد أن نقتحم صمته ونحاور أعماقه ليقول كلمته في كثير من المسائل التي تتعلق بتجربته الشعرية والحياتية. ونحن على يقين بأن حواراً واحداً غير كاف للإحاطة بهذه التجربة في محتواها ودلالاتها.

● يرى بعض النقاد أنك تمثل مرحلة جديدة في الشعر الكويتي ... ما أبرز سمات هذه المرحلة؟

— هذه وجهة نظر قال بها البعض، أما وجهة نظري فتتلخص في القول إنني صوت يقع ضمن أصوات عديدة، سابقة لي، ومعاصرة. ولاحقة، حاولت وتحاول السير على طريق التجدد. والإفادة من الانجازات التي حققتها الحركة الشعرية العربية.

والمراحل واقع متخيل أو مفترض، أو هي ضرورات ووسائل يلجأ إليها الدارسون مضطرين لتشخيص الملامح والسمات، على الرغم من إقرارهم بتداخلها. وما دام الأمر كذلك، أي ليست هناك فواصل فارقة بين ما اصطلح على تسميته بالمراحل، فهذا يعني أن لكل سمة جذورها، سواء كانت موضوعية، أو فنية. بحيث لا نستطيع أن ننسبها أو ننسب الفضل فيها لمرحلة دون غيرها.

لا أستطيع أن أقول — على سبيل المثال — إن شعراء الجيل الحالي أكثر التصاقاً بهموم الأمة، فالآباء والأجداد منذ مطلع القرن كانوا ذوي أفق قومي مميز، وليس من الإنصاف القول إن هذا الجيل ارتاد آفاق التجديد، لأنه مسبوق بإنجازات بنى على أساسها خطواته لمواصلة السير على الطريق.

ومع هذا كله فالحكم متروك للدارس المحايد.

● كثير من الدارسين صنفوا شعرك ضمن المدرسة الرومانسية، وبعضهم صنفوه ضمن المدرسة الواقعية، وآخرون وجدوا أنه يتراوح بين الرومانسية والواقعية، ما رأيك بهذه التصنيفات؟ وأين تجد نفسك منها؟

— أحسب أن الدارسين الذين صنفوا

شعري ضمن المدرسة الرومانسية ليسوا كثيرين، وقد استنبطوا حكمهم من خلال قراءة الديوان الأول. أو قراءة بعض قصائده المنشورة في الصحف قبل صدوره.

وبعد صدور الديوان الثاني صنفتم ضمن المدرسة الواقعية، ثم أصبح هذا الحكم أكثر رسوخاً بعد صدور الديوانين الثالث والرابع.

وفي ظني أنه لا لزوم لتلك التصنيفات، ومن الوجهة المنهجية لا يصح تصنيف مبدع ما ضمن مدرسة معينة، اعتماداً على شطر من إنتاجه، فالحكم يبقى ملازماً له، على الرغم من احتمالات تغير نهجه.

وفيما يخصني لا أعتقد بأهمية وضع نفسي ضمن أطر معينة، إذ إن العملية الإبداعية بعامة أكثر رحابة من أن تحدّها القيود، وأكبر من أن تحتويها التصنيفات.

● معظم الدراسات التي تناولت شعرك انصبت على المضمون والبعد الإيديولوجي، متجاهلة إلى حد كبير البنية الفنية، وحتى عندما تناولت تلك البنية تناولتها بمنظور تقليدي، ما تعليقك على ذلك؟

— هذه ملاحظة صحيحة إلى حد ما. وقولكم معظم الدراسات فيه احتراز مطلوب، فهناك دراسات معينة تناولت البنية الفنية في مجموعات الشعرية بمنظور لا أستطيع أن أقول عنه إنه تقليدي، إذ أن لكل دارس منهجه.

وظهور أية نظرية جديدة في النقد لا يعني حتمية غياب ما سبقها، إذ أننا سنفقد بذلك فرص الانتفاع بالتراكم المعرفي.

ومع ذلك يمكن القول إن هناك دراسات انصرفت إلى المضمون والبعد الإيديولوجي بصورة لافتة.

وفي ظني أن الشعر في الكويت بعامة لم

يحظ بعد بقدر كاف من الدراسات الفنية.

● بعض النقاد تناول شعرك بمعزل عن حياتك، وبعضهم تناوله كانعكاس لحياتك ومواقفك الفكرية إلى أي حد يمكن للشعر أن يكون انعكاسا وتجسيدا لحياة الشاعر ومواقفه؟ وهل من الضروري أن نربط النص بقائله وظروفه؟ أم ندرسه بمعزل عن شروط إنتاجه كما يرى كثير من البنيويين؟

— الأمر نسبي، فالمبدع ذو الموقف الفكري يصدر عن تمثيل الهم الجمعي، ولا يشترط أن يكون عطاؤه تجسيدا لهم أو معاناة ذاتية. لذلك يمكن الفصل بين ظروف المبدع وحياته من جهة، وموقفه الفكري من جهة أخرى. فإذا صح أن يكون نتاجه انعكاسا لموقفه الفكري، فلا يشترط أن يكون بالضرورة انعكاسا لحياته.

وفيما يتصل بربط النص بقائله، أو دراسته بمعزل عن شروط إنتاجه، أرى أن الاهتمام الأكبر ينبغي أن ينصرف إلى النص، ويمكن الاسترشاد بما نعرف عن ظروف إنتاجه لإضاءته عند الحاجة.

صحيح أن كثيرا من البنيويين يرون دراسة النص بمعزل عن شروط إنتاجه، حتى أن رولان بارت يرى موت المؤلف، أي استبعاده، والاكتفاء بالتواصل مع النص، ولكن هذا الاتجاه قد يكون ردة فعل تجاه إسراف اتجاهات نقدية أخرى في الاعتماد على العلوم الأخرى، كعلم النفس وعلم الاجتماع في تحليل ظروف إنتاج النص.

● أخذ عليك بعض النقاد تراحم الرموز التراثية وتكثيفها في قصائلك بشكل لا يتيح للمتلقي فرصة التعرف على دلالة تلك الرموز، ما مسوغات الإغراق في تلك الرموز أحيانا؟ وإلى أي مدى ترى أنها تشكل سدا بين المتلقي وشعرك؟

— الإغراق في توظيف الرموز التاريخية يكاد ينحصر في ثلاث قصائد هي: «القضية» و «تسابيح» و «الخروج من الجنة»، ولهذه القصائد ظروفها. فقد تناولت قضية دقيقة، ونشرت في فترتي الغياب المؤقت للديمقراطية عامي ١٩٧٦ و ١٩٨٦. ولم يكن ثمة من سبيل للنفاذ من سطوة الرقيب المتشدد آنذاك سوى اللجوء للرمز التراثي، والقرآني بصفة خاصة.

ويكفي أن أشير إلى أن قصيدة «تسابيح» تنتهي بالمقطع التالي، الذي يكاد يقصص عن المشكلة:

في فمي جرعة الماء تنمو

تزيد

وعلى جانبي لظى النار يصرخ

هل من مزيد

نحن والصخر كنا الوقود

نحن والصخر نبقي الوقود

جل محصي الوجود

ما تلفظ من كلمة أو تزيد

فعلينا رقيب عتيد

ولعل ما ذكرته عن تلك القصائد يعزز ما أشرت إليه في الإجابة عن السؤال السابق، من إمكانية الاسترشاد بما نعرف عن ظروف إنتاج النص لإضاءته.

● قصيدة: «المبحرون مع الرياح» أشارت ردود أفعال متباينة، حتى إن دلالتها استغلقت على الكثيرين، إلام تعيد ذلك، ثم ألا يتنافى هذا الغموض مع دعوتك الملحة إلى وضوح الشعر وجماهيريته وضرورة التوصل، وعدم الوقوع في فخ التأويل واللبس؟

— استقبلت قصيدة «المبحرون مع الرياح» لدى نشرها في عام ١٩٧١ استقبالا طيبا تجاوز قيمتها، وليس لدي تفسير للاهتمام بتلك القصيدة سوى القول إن الدارسين عدوها — لدى نشرها أول مرة —

خطوة على طريق التجديد. ومع ذلك فقد شعرت بخيبة أمل، قد تكون سببا في تقاصر خطوات التجديد لدي.

كنت أظن أن القصيدة واضحة، وهي تحاور بعض الاتجاهات الفكرية في الساحة، فإذا بها تفسر بأنها حديث عن البحر، ومعاناة الكويتيين، في ركوبه، وربما جاء ذلك التصور نتيجة لورود بعض الصور الفنية، التي تشكلت عناصرها من مفردات البيئة البحرية. وأقول - من باب الأمانة - لم يشذ عن ذلك التفسير سوى الزميل إسماعيل فهد إسماعيل الذي همس في أذني بما يعتقده مقصودا. لذلك تملكني قدر من التخوف بأن يضعف تواصل مع المتلقي الذي أحرص عليه أكثر من حرصي على مجاملة بعض الاتجاهات النقدية الحديثة. التي لا تقيم للمتلقي وزنا كبيرا.

ويبدو أن المبدع لدينا يعاني من مشكلتين، الأولى تحديد وظيفة الإبداع، والثانية مشكلة التوصيل، وإذا استطعنا حسم المشكلة الأولى، وهي أن العملية الإبداعية ليست غاية في ذاتها، وهذا ما أراه. خلافا لبعض الاتجاهات، فالمشكلة الثانية، وهي التوصيل لا تزال قائمة.

كيف نوفق بين التجريب المستمر، الذي يفضي إلى التجريب أحيانا، مع ضمان التواصل مع جمهور لم يمتلك بعد حساسية جديدة تمكنه من التفاعل مع النص التجريبي الحديث، الذي تتسارع خطوات مغامرته.

ولا ينبغي لهذا القول أن يفهم على أنه دعوة للتوقف عن التجريب والتجديد، ولكنه محاولة لوصف حالة قائمة على أرض الواقع ينبغي التعامل معها من موقع المسؤولية.

وبعد، فإذا كانت قصيدة مثل «المبحرون مع الرياح» تتهم بالغموض، فعليك أن

تتصور حجم المشكلة، أي أن تكون مجددا ومفهوما في الوقت نفسه، وعليك أن تتصور كيفية الخروج من مأزق اتهامنا في الخارج بالمباشرة والتقريرية، واتهامنا في الداخل بالتغريب.

● يشير الدارسون إلى أن المرأة لا تحضر في شعرك إلا كقناع لهموم وطنية وسياسية. لم هذا الإصرار على التعامل مع المرأة كقناع؟ ثم ألا تستحق المرأة أن تحضر ككيان جسدي وعاطفي وإنساني محض حتى نحملها دائما أبعدا أخرى؟

- الأبعاد الأخرى تأتي من تلقاء نفسها حين تأتي المرأة، ليس هناك إصرار على التعامل مع المرأة بوصفها قناعا، فالإصرار أو التخطيط المسبق أمر يتنافى مع طبيعة الخلق الفني.

والمرأة المعاصرة بخاصة لم تعد كيانا عاطفيا أو جسديا، إنها جزء من الهم الوطني والسياسي، فاعلة ومنفعلة، حتى اللحظات الوجدانية التي نلوذ بها من هموم الواقع السياسي يتبين لنا حين ندقق النظر فيها أنها محكومة بذلك الهم، وإنه حاضر فيها ومتغلغل شتئا أم أبينا.

● هناك قصائد كثيرة لم تتضمنها مجموعاتك الشعرية.... إلى أي حد يحق للشاعر أن يحجب بعض القصائد عن جمهوره؟ وما المعايير أو الدوافع التي يتم على أساسها هذا الحجب؟

- القصائد المستبعدة تمثل في الغالب البدايات غير الناضجة فنيا، وفي ظني أن من حق الشاعر أن يقوم عمله. وبخاصة تجاربه الأولى، والمعايير في هذه الحال فنية.

● في مختاراتك الشعرية التي صدرت عن دار الآداب تحت عنوان: «ديوان خليفة الوقيان... مختارات» جرى بعض التعديل الطفيف على

المفردات مثل (التنك) التي استبدلت بـ (الربو) فهل جاء مثل هذا التعديل استجابة لآراء بعض النقاد الذين استهجنوا المفردات العامية في قصيدة «مذبحة الفواكه» على سبيل المثال؟

- في قصيدة «مذبحة الفواكه» كلمتان عاميتان وضعتا بين قوسين، الأولى «التنك» بمعنى «الربو» والثانية «القدو» وهي آلة التدخين.

وأحسب أن لبعض المفردات العامية إحياءاتها، إذا ما استعملت في مواضعها دون تكلف، وعلى نطاق محدود، وأحداث القصيدة تدور في مقهى شعبي، يشكل عمال البحر المرضى بالسكر والربو جزءا من رواده، ولذلك فليس من المستهجن أن ترد مفردتان عاميتان في القصيدة.

وقد عاب بعض الدارسين ورود الكلمتين، لأنني تراثي، أدافع عن الفصحى، وأحارب العامية، فكيف ألجأ إليها. وهذا رأي أحترمه وأعتز به، لأنني انظر إليه خارج نطاق القصيدة. ربما كان سببا غير مباشر في قيامي بتحويل إحدى الكلمتين وهي «التنك» إلى الفصحى. أما السبب المباشر فهو اعتقادي أن الكلمة غير مفهومة للقارئ العربي، أما الكلمة الأخرى فقد أبقيتها في مكانها.

● هناك خلاف كبير بين الدارسين حول تحديد أوليات الشعر الكويتي... رواده - مراحلته... إلام تعزو هذا الاختلاف؟ وهل يمكن أن نعد الشاعر عبد الجليل الطبطبائي الرائد الأول لهذا الشعر؟

- يعود الاختلاف، بل والحيرة في تحديد بداية شعر الفصحى في الكويت إلى عدم اتصالنا بالنصوص المبكرة المفترض وجودها، إضافة إلى اختلاف الاجتهادات حول طبيعة دور من قدر لانتاجهم أن

يصلنا.

فمدينة الكويت تأسست في عام ١٦١٣، حسب قول صاحب كتاب «روضة الناظرين عن مآثر علماء نجد وحوادث السنين». وكانت كما قال عنها الرحالة السوري مرتضى بن علوان، الذي زارها في عام ١٧١٠ «بلد لا بأس بها تشابه الحساء إلا أنها دونها. ولكن بعمارتها وأبراجها تشابهها». وقد وصلتنا مخطوطات كتبت في جزيرة فيلكا الكويتية، ومنها مخطوطة فقهية كتبت عام ١٦٨٢، فأين إذن شعر الفصحى الذي كتب خلال قرنين من الزمن. إن الأمر يحتاج إلى شيء من البحث.

أما من قدر لانتاجهم أن ينشر ففي مقدمتهم السيد عبد الجليل الطبطبائي، المتوفي عام ١٨٥٤، الذي قضى عمره متنقلا بين العراق وقطر والبحرين والكويت، وقد قضى الفترة الخصبية من حياته، نحو أربعين عاما بين قطر والبحرين، وفي السنوات العشر الأخيرة من حياته استقر في الكويت، وتوفي فيها. ومن هنا نشأ الخلاف حول دوره وريادته، وليس جنسيته، فالأرض العربية كانت مفتوحة للجميع، ينتقلون بين أقطارها.

وفي دراستي «القضية العربية في الشعر الكويتي»، قلت إن الطبطبائي لم يكن رائدا للإحياء في الشعر الكويتي، ولا لزوم، بل لا دليل على قيامه بدور مماثل للدور الذي قام به البارودي في مصر، إذ أنه اتخذ الكويت مقرا لسكناه، في السنوات العشر الأخيرة من حياته، ولم يكن له تأثير فيمن جاؤوا بعده.

أما الخلاف في تعيين المراحل التي مر بها الشعر في الكويت فيخضع لاختلاف الاجتهادات، وهذا أمر مشروع، وكنت أشرت من قبل إلى أن المراحل لا تعدو أن تكون محطات أو علامات مفترضة لتسهيل

أما قصيدة «من مذكرات حمار» فلا قرابة لها بأحد فيما أعتقد.

● مازال بعض الدارسين يرى أن بعض البحور يصلح لغرض شعري أكثر من سواه، حتى أنهم لم يدرسوا من الموسيقى في قصائدك سوى أنواع البحور التي تنتظم من خلالها. ألا يعد هذا اختزالاً للايقاع المتنوع والمتعدد في تلك القصائد؟

– هذه ملاحظة دقيقة، فالقول إن بعض البحور يصلح لغرض شعري، أكثر من سواه قول غير دقيق. وفي دراستي لشعر البحري أوردت شواهد تثبت عدم اطراد ذلك الحكم من خلال محاوراة رأي الدكتور عبدالله الطيب في كتابه، المرشد إلى فهم أشعار العرب. فموسيقى الشعر لا توطئها البحور.

● التجربة تفقد الدهشة والبراءة ... ووهج الشعر ينطفئ مع تقدم العمر... ما مدى صحة ذلك؟

– يبدو أن هذا الرأي صحيح، مع وجود الاستثناءات.

● يرى كل من تشومسكي وكرايس أن اللغة محايدة، بريئة، شفافة، فيما يراها بارت مخادعة مضللة تظهر غير ما تخفي.... عبر تجربتك الشعرية كيف ترى اللغة؟ وهل تكونت لديك لغة خاصة بك كما أشار إلى ذلك كثير من النقاد؟

– اللغة التي تقصدونها، أي لغة الشعر، هي المحايدة والبريئة والمضللة، والايحائية. وهي أيضاً نظام من الاشارات التي يعبر بها عن الأفكار، كما يقول دوسوسير، أو إنها إشارات حرة كما يرى رولان بارت، وهي مغايرة للكلام العادي.

إذن، فاللغة هي كل ما اجتهد العلماء والباحثون في تشخيص كنهه منذ الجاحظ

● لديك بعض القصائد التي تشكل علاقات تناص واضحة مع قصائد أخرى لكل من: أحمد العدواني، وعبدالمحسن الرشيد، وفهد العسكر، وأخص منها: رسالة إلى ولدي. من مذكرات حمار، وعد بلفور، فهل يشير هذا التناص إلى تأثرك بهؤلاء الشعراء؟ أم أن المناخ الواحد أحياناً يتيح تناول موضوعات متشابهة؟

– هذه وجهة نظر أحترمها، كما أحترم شعراءنا الكبار العسكر والعدواني والرشيد، ولكني أعتقد أن لكل شاعر رؤيته وأدواته الفنية، وأن الاتفاق في تناول قضية ما لا يفي بالضرورة إلى التناص في الرؤية والأداة.

وقد عرض الشعراء الكويتيون لوعد بلفور منذ عام ١٩٢٨، ونبهوا إلى خطورة المؤامرة الصهيونية، أما قصيدتي «في ذكرى وعد بلفور» فتتخذ ذكرى صدور الوعد وسيلة لتناول الواقع الذي تجسد بقيام المقاومة الفلسطينية.

وتجدر الإشارة إلى أن قصيدة فهد العسكر عن فلسطين قيلت في عام ١٩٢٦ وقد اغتنم الشاعر مناسبة الترحيب ببعثة بالمدرسين الفلسطينيين لتناول القضية الفلسطينية، وظهرت تعاطف الكويتيين مع أشقائهم الفلسطينيين.

أما قصيدتي «رسالة إلى ولدي» فمقطعها الأول يقوم على فكرة عبثية الحياة، ومحاولتنا مقاومة الفناء من خلال الانجاب، وهذا ما لم تعرض له قصيدة أستاذي عبدالمحسن الرشيد. وفي المقطع الثاني إشارة إلى سيادة شريعة الغاب وتنبيه إلى مزالق الدرب ... إلخ. وهي معان مشتركة، مطروحة في الطريق، على رأي الجاحظ، ولكل شاعر أدواته في تناولها.

وابن طباطبا وعبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجي حتى أدونيس وعبدالله الغزامي وكمال أبو ديب وعبدالسلام المسدي وجابر عصفور ومحمد بنيس وغيرهم من العرب، وقبلهم دوسوسير ورولان بارت وجان كوهين وسواهم من غير العرب، وسوف تبقى لغة الشعر فضاء رحبا يتسع لكل الاجتهادات.

وبالنسبة لي أرى أن اللغة هي كل ما أشرت إليه، غير أنني لا أدري مقدار حضور هذه المفهومات للغة في لحظات الإبداع، ولا أعلم إن كانت قد تكونت لدى لغة خاصة - كما يقول البعض - أم لا. إذ أعتقد أن المقصود هو اللغة الجديدة، فمن المؤكد أن لكل منا لغته أو معجمه، وأحسب أن قناعاتي حول وظيفة الإبداع، وحضور

المتلقي في عقلي ووجداني من الأمور التي تجعلني متهيبا من المغامرات اللغوية الجامحة.

● يرى أدونيس أن شعرية القصيدة في بنيتها لا في وظيفتها... فيما تركز أنت على وظيفة الشعر وعلى دوره في خدمة قضايا الوطن والأمة. ألا ترى أن الشعر الذي يصمد أمام الزمن هو الشعر الذي يمتلك البنية الفنية / الجمالية، لا شعر المناسبات أو الأحداث اليومية؟

- ما يقوله أدونيس صحيح، فشعرية القصيدة في بنيتها. وما قلته لا يتصل بشعرية القصيدة بل بوظيفتها. فهناك إذن قضيتان مختلفتان.

ولكن حين يقال إنه لا وظيفة للقصيدة غير أن تحقق شروط الشعرية فالأمر مختلف، إذ لا أزال مؤمنا بإمكانية حضور المضمون مع تحقيق الشروط، خلافا للآراء

الأخرى.

وهذا القول لا يعني أن يتحول الشاعر إلى راصد للأحداث اليومية والمناسبات. ولكنه مطالب بأن يكون له موقفه تجاه الواقع الذي يعيش ضمنه، بحيث ينفعل به، ويتفاعل معه.

● إلى أي مدى يطمئن الباحث إلى وجود شعر خليجي عربي يختلف عما سواه بدرجة أو أخرى في بقية الساحات العربية؟ وما أبرز هذه الاختلافات؟

- لا أعتقد بوجود شعر خليجي يختلف عن غيره في الأقاليم العربية، إلا بمقدار اختلاف التجارب الشعرية في البلد الواحد، بين من يعيشون على سواحل البحار، أو يقطنون الأرياف، أو أطراف الصحاري... وهكذا. فضلا عن اختلاف المنابع الثقافية.

■ حضور المتلقي في عقلي ووجداني من الأمور التي تجعلني متهيبا من المغامرات اللغوية الجامحة

التي يستقي منها المبدعون.

ونتيجة لتطور وسائل الاتصال ازداد التقارب، وأخذ التنوع وليس الاختلاف في الاضمحلال، بحيث أصبح الشعر يقترب من النموذج أو النمط الواحد، لا تساع دائرة الاحتذاء. وأصبح من المألوف أن تتلمس رؤية أدونيس وصوره ومعجمه لدى شعراء يعيشون في الخليج أو مصر أو الأقطار المغاربية.

● في دراسة له عن ديوانك (تحولات الأزمنة) يرى د. طه وادي أن «ازدواجية الشكل من أهم الظواهر السلبية في ديوان الشعر الخليجي»، إلى أي حد توافقه على ذلك؟ ثم هل نعد تحولك إلى شعر التفعيلة في آخر ديوان بشكل ملحوظ حلا للتخلص من هذه

الازدواجية؟

— مع تقدير لجهود د. طه وادي في خدمة الأدب في الخليج العربي لا أعتقد أن ازدواجية الشكل من السلبيات. والأصوب أن نقول إنها سمات الشعر في الخليج.

والسبب في وجود هذه المزاوجة بين الشكل العمودي وشعر التفعيلة راجع إلى التدرج الطبيعي في تطويع التجارب الشعرية للبعض، دون اعتساف، أو تعمد لإحلال الشكل الجديد محل القديم.

وفي ظني أن هذه الظاهرة إيجابية وليست سلبية. لأنها تتسق مع طبيعة الخلق الفني، الذي تنافى مع عقد النية المسبقة لاختيار الشكل.

وفيما يخصني كان التحول إلى شعر التفعيلة تلقائياً ومتدرجاً. فقد ضم ديواني الأول قصائد حرة كتبت خلال عامي ١٩٧١ و ١٩٧٢. أي أن التحول لشعر التفعيلة بدأ منذ ذلك الحين. وفي الديوان الثاني ازدادت النسبة، أما الديوان الثالث فلم يضم سوى قصيدة عمودية واحدة، وكذلك الحال في الديوان الرابع، وهذا التحول لم يكن متعمداً، فالقصيدة هي التي تستدعي شكلها، أو تنمو معه.

والشكل العمودي — من حيث المبدأ ليس بخطيئة أو نقيصه، وإن كنت لا أمارس كتابته الآن.

● في دواوينك الأولى هجاء مر للواقع واحتجاج عليه ... هذه النبذة خمدت قليلاً لتتصدر الصورة البهية للوطن في أعمالك الأخيرة.... أهو الغزو الذي أيقظ كل هذا الحب على ما عداه؟ أم أن الصراع أخذ أبعاداً أخرى بالنسبة إليك؟

— لا أعتقد أن نبذة هجاء الواقع خمدت لدي قليلاً، بل لعلها اتخذت صيغة أكثر فنية، فأخر قصيدتين ضمهما ديواني الأخير، وهما «المجد للظلام» و «الحصاد»

تتضمنان نقداً شديداً المرارة للواقع، وقد كتبتا في عام ١٩٩٥. وقريب من ذلك قصائد أخرى في الديوان نفسه.

أما الصورة البهية للوطن فتقتصر على القصائد المتصلة بقاجعة الغزو، فحين تعرض الوطن لهجمة وحشية هشتت رؤوس الأطفال، وأراقت دماء النساء، ومثلت بجثث الشباب على مرأى من ذويهم، فضلاً عن إشاعة الرعب وتدمير البيئة ونهب كل ما تصل إليه اليد. واحتجاز الأبرياء حتى اليوم، حضرت في المقابل صورة الوطن الذبيح، الذي كان ينعم بالأمن والاستقرار والحب والديمقراطية.

لذلك يمكن القول إن الغزو أيقظ الحب للحبيب الغائب. ولكن حين عاد من غيبته كان لا بد من العودة إلى نقد الظواهر السلبية.

● أثارت مقالاتك حول الاستعلاء الثقافي والتي نشرت في الشرق الأوسط ردود أفعال كثيرة ومتباينة ألا ترى أن هذه النزعة أخذة بالاضمحلال إثر ازدهار الحركة الثقافية في دول الخليج وفي المملكة السعودية بشكل خاص، واحتكاك المثقفين العرب برموز هذه الحركة؟

— يبدو أن نظرة استعلاء بعض المثقفين العرب تجاه الخليجيين أخذة في الاضمحلال وأتمنى أن تزداد فرص التعاون والاحتكاك، أو أن تصل على أقل تقدير إلى ما وصل إليه الآباء والأجداد من احترام متبادل، وسعي مشترك إلى العمل من أجل خدمة الأهداف العليا للجميع.

فمنذ مطلع هذا القرن كان أدباؤنا ومثقفونا في الكويت والخليج بعامة على صلة وثيقة بأعلام العصر في مصر والشام والعراق والأقطار المغاربية، مثل السيد رشيد رضا وشكيب أرسلان ومحمود

شكري الألوسي وعبدالعزیز الثعالبي
ومحمد الشنقيطي...

وقد زار عدد منهم أقطار الخليج
وشاركوا في المواسم الثقافية للنوادي
الأدبية في العشرينيات. كما أسهموا في
الحوارات حول القضايا التي كانت تثيرها
صحف المنطقة في تلك الحقبة.

وإذا كان الأباء حققوا التواصل
والتعارف على الرغم من ضعف وسائل
الاتصال، فهل من الجائز أن يجهل بعضنا
بعضاً في عصر ثورة الاتصالات. وأن نردد
ما تبثه الدوائر الأجنبية المشبوهة.

● هناك بعض الأطروحات التي
تروج لفصل الثقافة عن السياسة ... هل
ترى ذلك ممكناً؟

- لعل هذه الأطروحات تقصد فصل
الأدب، وليس الثقافة، عن السياسة، إذ أن
الثقافة بمفهومها الواسع أن تستغرق
السياسة، فالفكر السياسي، والفعل
السياسي أيضاً جزء من مكونات ثقافتنا.

وفيما يتصل بالأدب لا أرى وجهاً
للفصل بينه وبين السياسة، فالأدباء
مواطنون قبل كل شيء، ولا ينبغي لهم
الانفصال عن واقعهم، الذي تلعب
السياسة دوراً رئيساً في تكثيفه، بل هم
مواطنون يفترض فيهم امتلاك رؤية ينبغي
لها أن تشكل إسهاماً في تقويم الواقع
واستشراف المستقبل.

وهناك فرق كبير بين تعاطي المثقفين
والأدباء مع السياسة، وتحولهم إلى أدوات
يحركها ويوجهها الواقع السياسي.

● في دراستك الفنية عن شعر
البحري تناولت قضيتين هامتين هما:
عمود الشعر والسرقات، ما أبرز الملامح
التي طرأت على هذين المفهومين في النقد
الحديث؟

- يخيل إلي أن قضية عمود الشعر، التي

أثيرت في العصر العباسي، لم يكن يقصد بها
الحفاظ على طريقة العرب في النظم، من
جهة محاولة شرف المعنى وصحته وجزالة
اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف ...
إلخ كما قال المرزوقي.

فالقضية أعمق من ذلك، وعمود الشعر
لا يعدو أن يكون واجهة أو قناعاً لصراع
أكبر بين تيارين فكريين، أولهما تيار مجدد،
لا يجد حرجاً في التأثير بتراث الأمم
الأخرى. ومن ذلك فلسفة اليونان.
وثانيهما تيار محافظ يحرص على توكيد
الذات العربية الإسلامية في وجه ما يحسب
أنه يتهدها من مؤثرات أجنبية. لذلك نجد
النظرية تبدأ عند الأمدي المحافظ بشروط
متشددة، تخرج أبا تمام من دائرة الشعر،
يقول الأمدي "فإن شئت دعوناك حكيماً
أو سميناًك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك
شاعراً"، ويخفف التشدد عند القاضي
عبدالعزیز الجرجاني، ثم تنتهي النظرية
عند المرزوقي المجدد بشروط ميسرة، تتيح
لأبي تمام أن يعد ممن لم يخالفوا شروطها
في كل ما نظم، على الرغم من وقوفه في
طلیعة المجددين.

إذا كان النقاد المحافظون القدماء اتخذوا
من البحري ممثلاً لعمود الشعر، ودفعوا
الآخرين باتجاه التقيد بطريقته، وحاربوا
من خالفها، بحجة الخروج على عمود
الشعر، فإن عمود شعر جديداً بدأ يتشكل
في هذه المرحلة، متخذاً من الشاعر الكبير
أدونيس ممثلاً له، ومهتدياً بتنظيرات
رولان بارت بخاصة، والبنويين بعامة.

وأدونيس شاعر وناقد له موقعه الهام،
وله إنجازاته، ودوره الذي لا ينكر في إثراء
الشعر العربي، على الرغم من كل ما يقول
به خصومه، ولكن تراحم المقلدين على
الاغتراف من تجربته سوف يفضي إلى
فرض تقليدية جديدة، أو عمود شعر آخر،

يقيّد حركة الابداع... ويضيع إمكانات التنوع والخصوصية.

أما قضية السرقات، فأهم أسباب نشوئها الرغبة في مواجهة أبي تمام المجدد، أيضاً، وما قد ينجم عن تجديده من تداعيات تتجاوز حدود الشعر، فحين قال أنصار أبي تمام أنه اخترع مذهباً جديداً في النظم، نهض خصومه لدحض ذلك الرأي، فقال الأمدي إن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق، وأنه أصل في الابتداء والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس.

أما الذين سبقوا الأمدي فكانوا يمرون بموضوع السرقات مروراً عابراً. ومن أهم الأسباب التي أدت إلى شيوع ظاهرة السرقات، أو بعبارة أدق مظنة السرقة، ومن ثم اتساع البحث فيها غلبة الآراء التي تميل إلى ترجيح اللفظ والصياغة على المعاني، وبخاصة حين أعلن الجاحظ رأيه الشهير في أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ.

وكان هذا الرأي سبباً في نشوء خلاف بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى، انتهى بغلبة أنصار اللفظ - كما هي الحال اليوم - مما جعل الشعراء يتواردون على المعاني المألوفة، ويحورون فيها، فنشأت مظنة السرقة.

وقد أسرف النقاد في تصيد ما عدوه من باب السرقة، وإن كان اتفاقاً في اللفظ، أو تناولاً لمعنى مألوف، أو تحويراً له، وكثرت المؤلفات في هذا الباب.

وفيما يتصل بالعصر الحديث أحسب أن قضية السرقات لم تعد تشغل النقاد كثيراً، وإن هم أشاروا إلى التناص، الذي يجاور في بعض الأحيان ما كان يعدّه القدماء من باب السرقة.

● الشعر النبطي مازال يزدهر، إلام تعيد ذلك مع أن التعليم انتشر بشكل واسع، وأشكال التعبير بالفصحى متعددة؟

— أرى أن التسمية الصحيحة لما ينشر حالياً هي الشعر العامي، وليس النبطي، فالقصيدة النبطية لها تقاليد أو عمود شبيه بعمود الشعر القديم، خلافاً للقصيدة العامية المعاصرة، التي قد لا تلتزم بأوزان الشعر النبطي المعروفة.

كذلك فإن تسميته لدى البعض بالشعر الشعبي تسمية مغلوطة، إذ ليس كل ما يكتب بالعامية شعبياً.

وبعد، فإن تفشى ظاهرة الشعر العامي تعود لأسباب عديدة، منها:

١- إن الشرائح الاجتماعية القادمة من البوادي والأرياف العربية، أخذت طريقها إلى وسائل النشر والاتصال بعامية، فبدأت تثبت ثقافتها، التي لم يزعزعها انتشار التعليم، الذي يعاني من خلل جسيم.

٢- إن الواقع السياسي المتردي، الذي تمر به الأمة أدى إلى زيادة التشرذم والتفوق والانكفاء على الذات. فكان اللجوء إلى اللهجات العامية المحلية نتيجة طبيعية.

٣- قيام الأجهزة الرسمية، ووسائل النشر الأهلية غير المسؤولة بتشجيع الظاهرة، أو عدم مواجهتها على أقل تقدير، وكان من نتائج ذلك تسلل العامية إلى المعازل الحصينة للفصحى، فقد أصبحت المدارس والجامعات ساحات مفتوحة لبث العامية وإشاعتها، من خلال مهرجانات الشعر العامي، التي تقام تحت سمع وبصر، بل وتشجيع بعض أساتذة اللغة العربية.

وقد استغلت الأحياء المتقلبة بعبق الماضي - التي يتصف بها التراث الشعبي - في تمرير كتابات عامية معاصرة، لا تمت

للتراث بصلة، وهذه الظاهرة ماثلة في أقطار الخليج العربي، وإن لم تسلم منها الأقطار العربية الأخرى، حين تتصدى لمحاورة كتاب الشعر العامي من المتعلمين يواجهونك على الفور بسيف التراث، وكأن التراث مقتصر على ما يكتبه بالعامية فتية أثروا انتهاج أيسر السبل للنشر.

وتجدر الإشارة إلى أن كثيرا من المثقفين في المملكة العربية السعودية بخاصة يقفون ضد ظاهرة تفشي العامية، وللدكتور مرزوق بن صنيان بن تنباك دراسة رائعة حول الموضوع صدرت قبل نحو عشر سنوات، وعنوانها «الفصحى ونظرية الفكر العامي».

● قصيدة النثر ما زالت توالي حضورها، بل أن كثيرا من الجيل الجديد

في المملكة العربية السعودية بدأوا يكتبون هذه القصيدة.

أما زلتم تتحفظون تجاهها؟

— نعم، لا أزال متحفظا تجاه كتابة قصيدة النثر، لأنها لا تزال تجربة غير محددة المعالم.

● أمام طاغوت التكنولوجيا المرعب يكاد الشعر يتوارى خجلا أو خوفا.. وبعضهم يذهب إلى أن هذا زمن موت الشعر ما تعليقكم على ذلك؟

— الإبداع بعامة مرتبط بطبيعة تكوين الإنسان وحاجاته، فحيث يوجد هذا المخلوق المعقد في تكوينه توجد معه القدرة على الإبداع والحاجة إليه.

فالإنسان الأول الذي كان يشقى في صراعه مع الطبيعة، من أجل انتزاع لقمة العيش، استطاع في الوقت نفسه أن يروض الحجر الأصم، ويجعله ينطق بإبداعاته.

فكيف يستسلم الإنسان المعاصر أمام طغيان التكنولوجيا.

قد يكون للمحيط، أو الظروف المصاحبة، من تطور تكنولوجي وخلافه دور مثبط أو منشط، ولكن هذا الدور لا يبلغ حد انتزاع الإنسان من إنسانيته، واستلاب قدراته وطمس احتياجاته.

ولعل الإبداع حاجة إنسانية ملحة في هذه المرحلة، لخلق قدر من التوازن المطلوب مع تسارع خطى التطور التكنولوجي.

وإذا كانت التكنولوجيا عجزت عن قهر فنون الإبداع الأخرى، الفنون التشكيلية والموسيقى، بل والقصة القصيرة والرواية، فلماذا يكون الشعر وحده الحلقة الضعيفة القابلة للموت في نظر الكثيرين.

■ لا أزال متحفظا تجاه كتابة قصيدة النثر لأنها لا تزال تجربة غير محددة المعالم

● الحركة الشعرية في الكويت تعيش حالة نهوض.... لكن الشباب يشكون كثيرا من المعوقات... ما هي مقترحاتكم لبلورة هذه الحركة الناهضة؟

— لا أعتقد بوجود معوقات بالحجم التخيل. ففي الكويت خمس صحف يومية، وعشرات الصحف الأسبوعية والشهرية، وهي تنشر ما يرد إليها أيا كانت قيمته.

وفي الكويت أيضا جمعيات ومؤسسات ثقافية وعلمية عديدة تقيم مواسم ثقافية على مدار السنة، وتتيح الفرصة للشباب للمشاركة فيها.

وفي ظني أن بلورة الحركة الشعرية الناهضة تحتاج إلى المزيد من المثابرة والجهود التي يبذلها الشباب أنفسهم.

(د. خليفة الوقيان)

الاسم: خليفة عبدالله فارس الوقيان
تاريخ الميلاد: ١٠/١٠/١٩٤١ الكويت
المؤهل العلمي: دكتوراه في اللغة العربية وآدابها - جامعة عين
شمس ١٩٨٠.

المؤلفات:

- ١ - المبحرون مع الرياح - مجموعة شعرية ط ١٩٧٤/١ ط ١٩٨٠/٢.
- ٢ - القضية العربية في الشعر الكويتي ١٩٧٧
- ٣ - تحولات الأزمنة - مجموعة شعرية ١٩٨٣
- ٤ - شعر البحري - دراسة فنية ١٩٨٥
- ٥ - الخروج من الدائرة - مجموعة شعرية ١٩٨٩
- ٦ - حصاد الريح - مجموعة شعرية ١٩٩٥
- ٧ - ديوان خليفة الوقيان (مختارات) دار الآداب/١٩٩٦.
- ٨ - إضافة إلى المقالات المنشورة في الصحف.

العمل الحالي:

- مستشار في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- عضو مجلس إدارة مركز الدراسات والبحوث الكويتية.
- عضو هيئة تحرير المجلة العربية للعلوم الانسانية.
- عضو هيئة تحرير سلسلة كتب عالم المعرفة.

العمل السابق:

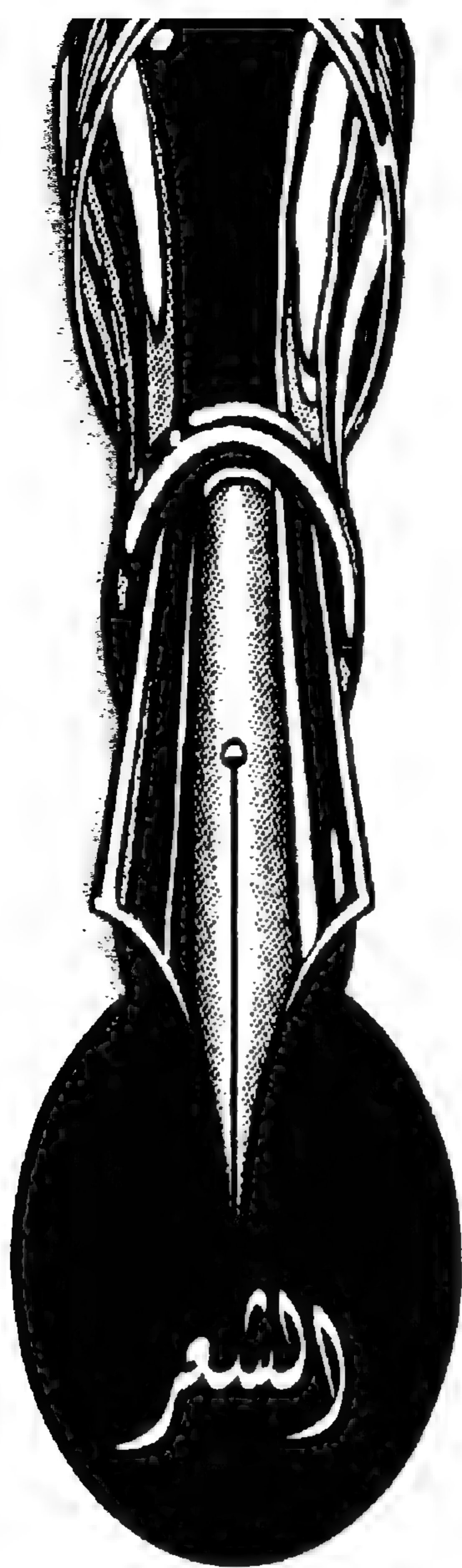
- الأمين العام المساعد للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

مهام أخرى سابقة:

- نائب المشرف العام لسلسلة كتب عالم المعرفة / المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- سكرتير تحرير مجلة البيان - الصادرة عن رابطة الأدباء.
- عضو هيئة تحرير مجلة الكاتب العربي - الصادرة عن الاتحاد العام للكتاب العرب.
- عضو مجلس إدارة المجلة العربية للعلوم الإنسانية - جامعة الكويت.
- عضو مجلس الجوائز بمؤسسة الكويت للتقدم العلمي.
- عضو الهيئة التحضيرية لموسوعة الأطفال بمؤسسة الكويت للتقدم العلمي.
- عضو لجان التحكيم في بعض الجوائز المحلية والعربية.
- عضو اللجنة التحضيرية للموسوعة العربية - جامعة الدول العربية.
- عضو مجلس كلية التربية - جامعة الكويت.
- عضو مجلس كلية الآداب.
- رئاسة وفود الأسابيع الثقافية «الكويتية».
- تمثيل الكويت في اجتماعات وكلاء وزارات الثقافة.
- عضو لجنة النصوص في إذاعة الكويت.
- عضو لجنة مراجعة النصوص الأدبية في المناهج الدراسية.
- عضو لجنة تعريب المصطلحات - وزارة التربية.
- عضو جمعية الصحفيين الكويتية والاتحاد العام للصحفيين العرب.
- المشاركة في المؤتمرات والملتقيات والمهرجانات الثقافية.

بعض الدراسات التي تناولت شعره:

- ١ - شعر خليفة الوقيان بين الموقف الفكري والبناء الفني - هيفاء السنعوسي ط ١٧٠ - ١٩٩٣ - الكويت - (رسالة ماجستير).
- ٢ - التيار التجديدي في الشعر الكويتي - سالم عباس خداده - المركز العربي للإعلام - ط ١ - ١٩٨٩ - الكويت.
- ٣ - الشعر والشعراء في الكويت - د. محمد حسن عبدالله - ط ١ - ذات السلاسل - ١٩٨٧ - الكويت.
- ٤ - الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور - د. نورية الرومي - ط ٢ - مطابع القبس - ١٩٨٩ - الكويت.
- ٥ - تحولات الأزمنة وتعارضات الحداثة في شعر الخليج المعاصر - د. طه وادي - مجلة عالم الفكر - المجلد الثامن عشر - العدد الثالث.
- ٦ - د. خليفة الوقيان في ديوانه: الخروج من الدائرة - د. حسن فتح الباب - مجلة البيان - العدد (٢٠٢) - رابطة الأدباء في الكويت ١٩٩٥.
- ٧ - حصاد الريح - حماسة الألم والمقاومة - د. حسن فتح الباب - مجلة الكويت - العدد (١٥١) - ١٩٩٦ - وزارة الاعلام - الكويت.
- ٨ - البنية اللغوية في نصوص (الخروج من الدائرة) للشاعر خليفة الوقيان - فاضل خلف - مجلة العربي - العدد (٣٧٧) أبريل ١٩٩٠.
- ٩ - ديوان (الخروج من الدائرة): د. خليفة الوقيان يواجه الواقع بسيف التراث - علي عبدالفتاح - مجلة الكويت - العدد / ٨٦ / أكتوبر ١٩٨٩.
- وعشرات الدراسات والحوارات المبثوثة في المجلات والصحف مثل: البيان - العربي - الكويت - عالم الفكر - القبس - الوطن - الرأي العام - السياسة - الأنباء وغيرها.



يسن الفيل

□ وأكتب رغم انتزاع الأظافر

غالية خوجة

□ لهجة الماء

ترجمة: عبدالسلام مصباح

□ قصائد حب من الأرجنتين

قصائد :

... واللب ...

(خ) الذراع الأظفار

يسن الضيل

١ . تنافر

نهاران
لا يالفان امتزاجا
نهار
تقطر شهدا...
وأخر
ينقض
فوق الجراحات
ملحا... أجاجا.

٢ . سفوف

تلون وردة

تناهت مودة
فلا الشوك... يوما
تعدى عليها
ولا هو... حتى
تجاوز حده....
ولكنه
حين مال ازدهاء
وفيمن أحب استراب
تساقط جلبابه المستعار...
واذ بالمودة
شظايا
واذ بالأمانى
بقايا سراب.

٣ - شمس

تعلمتُ
أن لا أطيل الصهيل
إذا الخيل نامت.
تعلمتُ
أن احتراف العويل
يثير الجياد..
... وأنّ العناد
إذا امتد حادُ
فأدخلت قلبي
زنزانة الصمت،

قلتُ: الوداع
... فلا توقظيه
ولا تحسبي
أن أنفاسك اللافحات
إذا عاد
تضرم نارك فيه.
تجمد هذا المدى في يديه
.. فخل اندفاعات حلمك
إنّ الذي أدمن العدو
بين كهوف الحياة
يخامره الشك
في كل نبض
يمدُّ.. إليه
حبال النجاة

لعبرة

الماء



« غالية خوجة »

(١)

ضممتُ هبوبَ اللون بالحائر

وقلتُ لسرّة النار:

كوني عشبَ القصائد

للرحيل:

أنت ثالثُ السماء والأرض

للماء:

إلتحفْ عمقَ البنفسج..

فمَنذ أرجوائين للترجس

لم تَغْفُ الموجةُ في البحر

هل

هربتُ إلى دالية الجنون

ونبضي الرائي فيها
يُقلب فيضَ رماده
وبرعشة الغرابة
يضفر إنتحاره...؟
جنازتي تتفتح
آيات
إلى فطرة حلمها
كلُّ الأبد يسعى...
قدماي
جبالٌ
تمشي على جثتي
نورستان
ومزارع نور
تطفئ رائحة الأزمنة
وتحشد جذور التيه
لا روعي تبتعد عن هدير النشأة
لا النشأة تغادر هدير روعي
تدور اللغة حول المطر
يدورُ المطرُ حولي
أدور في
أتلَمَس ما بقي من الحرائق على أشربة
اللحظة....
لم يخلق خصرُ الفضاء
إلا.. ليكون
سنابل لكلماتي.... ☆

(٢)

حلم...
محمومُ الأرواح يناورني
وكَلِّما أغويتُ المجهول
نزف نارا.... وبكى...
كم سبق جحيمة إليّ،
وعلى مرج جنوني
صلّى وانتشر.... ☆

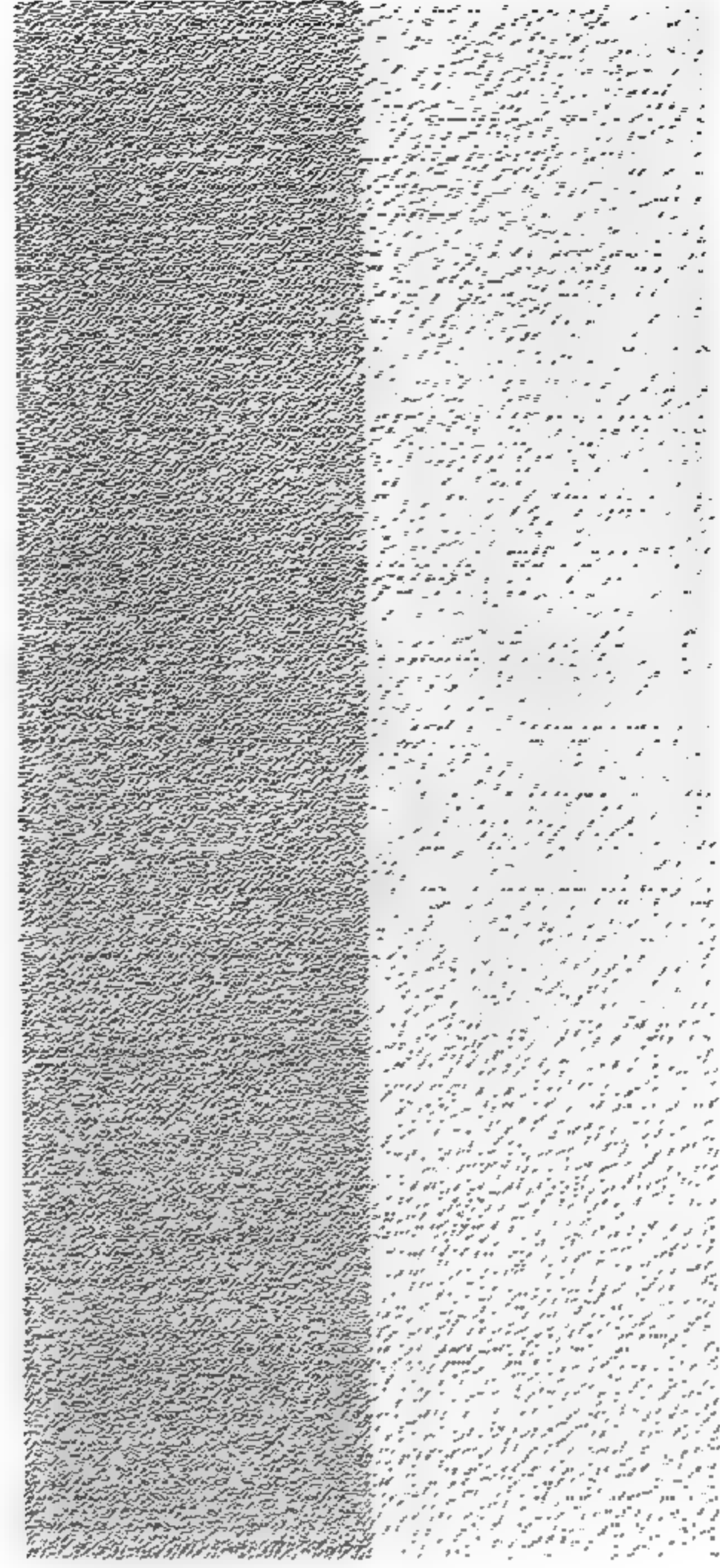
(٣)

في الأبد
نسي البدء ظلّه
فمنحناء.. لهجة الماء
وأشعلنا
في كلّ بنفسج
مطر ملامحنا...
كان
صحو كثيف الصّوفيّة
يشجر البحر في الكلمات
وعلى غربة الجنون المقدّس
يستوي...
كانت خرافة الخصب
تمرّر طمّيتها على اللغة

ووراءها..
يرقص الأزل خالعا نعليه
وراءنا...
ينبتق الشعرُ
وخلف رحيق شعشعته الأولى
هشيمُ الكون
يواطيء أنهار النشيد
فما نفختهُ جذورُ الروح
بعد سبيين للدهشة
ينهمر: عين
صاد
ألف
ميم
هكذا.. كلُّ أية تسحر أختها
ومذاغتسلتُ بأحلامنا
اعتلت، تحاول الإشتباك
بشبهات برازخها... ☆

قصائد حب من الأرجنتين

ترجمت هذه القصائد من كتاب:
«أحسن قصائد حب بأمريكا
الجنوبية» الصادر بطبعته
الأولى عن دار "BRUGUERA"
بروغيرا» للطباعة والنشر.
برشلونة باسبانيا



• عبدالسلام مصباح

مرحباً للشاعر فرناندو مورينو

مرحباً بك في بيتي المتواضع المحزون،
مرحباً بك إلى الأحضان الحبيبة لأمي،
مرحباً بك إلى ذراع أبي المرتجفة،
مرحباً بك.
مرحباً بك في جوقة إخوتي اللطيفة،
مرحباً بك إلى يمين أخي المهدودة،
كل القلوب بأفراح الأجراس تقول:
مرحباً بك.

تكلّمي مَعْبُودَتِي
بأصواتك الأكثر حلاوة،
انظري، مَعْبُودَتِي بأحسن نظراتك،
اسرّقي كلّ القلوب في لحظه
كما يوما
من الإبن الأكبر سرّفته.

قصيدة عاشقة للشاعر فرانزيسكو لوبيس بيرنارديت

حلوّة كالساقية الناعسة،
ودیعة كالأمطار الذاهلة،
طاهرة كالوردة المزهرة.
قريبةٌ وبعيدة كالريح.
هذي المرأة التي تحسُّ بما أحس
وبجرحي الخاص مدمیه،
لها الشكل المضبوط لحياتي
وقياس تفكيري.
حين أشكو تكون شكواي،
وحين أصمت تكون صمتي
وحين أغني تكون أغنيتي.
حين أثق تكون الثقة
وحين أمل تكون الأمل
وحين أعيش تكون القلب.

أغنية ساذجة للشاعر رفائيل الديرطو أريطها

أتذكر ساحة كئيبة
لست أدري
في أية مدينة عتيقة.
بها عين مهذمة
ذات مزارب معدني،
مصرف للحب،
مصرفان للنسيان،
وكوبيد مشوه
فوق قاعدة غليظة
أتذكر ساحة قديمة
لست أدري
في أية مدينة كئيبة
ما زال، في جذع ماء،
إسمانا يُقرآن
ساحة مثل الكثيرات،
في مدينة مألوفة...
وفيها مرت، ذات يوم،
من جانبي السعادة!

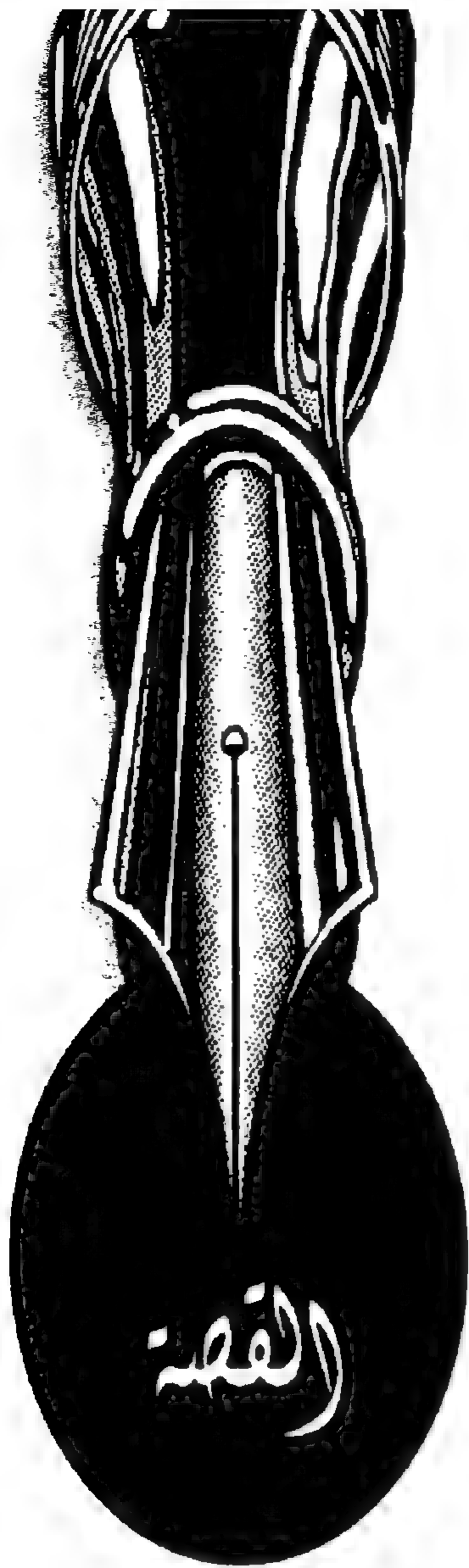
ليد للشاعر
فرانيسكو لوبيث ميرينو

أيتها الحبيبة المثالية لأغيتي،

يا مُوسيقى في إيقاع مُلتبس:
فالريحُ التي تجلُدُ البُسْتانَ
في قلبي تُنْشِرُك.
إذا أحسستك بعاطفةً بسيطةً
وحيدةً وصغيرةً.
فالريحُ التي تطوفُ وترنُ
في قلبي تُنْشِرُك.
إذا بَكَتْ عيناك
بحُزنٍ شفافٍ،
فالريحُ التي تحلِّقُ صامتةً
في قلبي تُنْشِرُك.
إذا أملك الضائعَ
فَتَحَ فيك هموماً جديدةً،
فالريحُ التي تُفسدُ الأوراقَ
في قلبي تُنْشِرُك.

إرسال

أيتها الحبيبةُ المثاليةُ لأغنيتي:
إذا تألمت،
أحسك أكثر ملكي،
لأنَّ الرِّيحَ.
دائماً الرِّيحَ
في قلبي تُنْشِرُك.



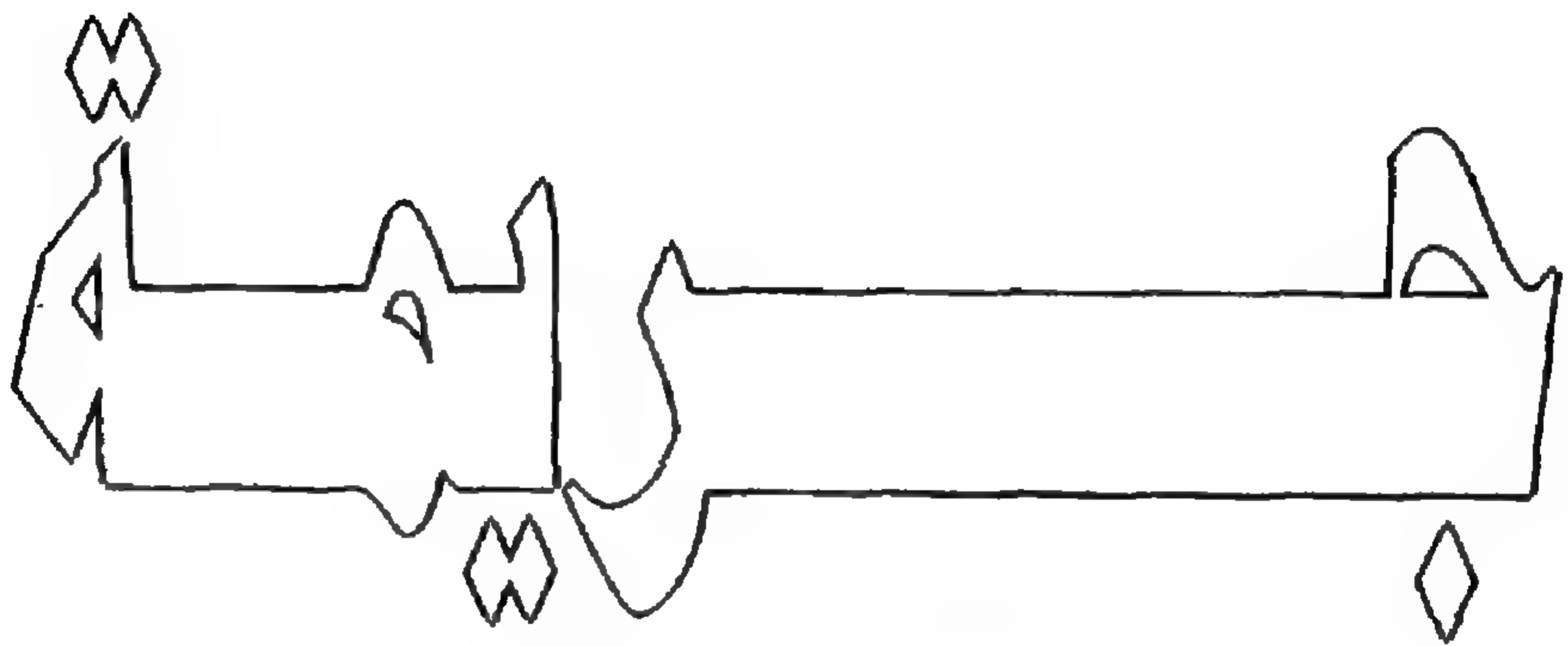
□ جريمة في شارع مارجو

أدجار آلن پو

ترجمة: سليمان الخليفي

□ نجم أزرق بعيد

سهيل الشعار



أية أغنية غنتها السيرانيات*، أو أي
اسم تمثله أخيلوس عندما خبا نفسه
بين النساء، علما بأن الأسئلة المحيرة،
لا تتجاوز الاحساس بالتطير.

السير توماس براون

إن الصورة الذهنية الواردة في السياق
كما التحليلية، تكون، في ذاتها، أقل قليلا في
قابليتها للتحليل. ونحن نتذوقها فقط من
مؤثراتها. إننا نعرف عنها، من بين
الأشياء الأخرى، أنها غالبا ما تكون، لمن
تستحوذ عليه استحوذا غير عادي،
مصدرا من المتعة الحيوية البالغة.
وكالرجل القوي يستمتع بقوته البدنية،

في شارع مارجيو

تأليف: أديجار آلن پو

ترجمة: سليمان الخليلي

* السيرانيات: كائنات أسطورية (إغريقية) بجسوم طيور ورؤوس نساء، تقود الملاحين بغنائها للهلاك

ويسر في تمريناته متى ما حدث عضلاته على الحركة، يبتهج محلل ذلك العمل الأدبي الذي يفك الغازه. إنه يفتق المتعة حتى من أكثر الأعمال تفاهة مستنهضا موهبته من داخل اللعبة. إنه مغرم بالأحاجي والتعابير الغامضة والهيروغليفيات، مستعرضا في حلولة لكل واحدة منها درجة من الاستبطان الذي يبدو للإدارك العادي خارقا للعادة. وتستحضر نتائجه منهجيا بذات الروح والجواهر، وتحظى في الحقيقة، بأجواء الحدس الشاملة.

إنه لمن الممكن جدا أن تبلور القدرة على اتخاذ القرار بالمنهج الرياضي وخصوصا بواسطة أعلى فرع له، والذي اعتبر «تحليلا» بغير حق، وذلك ببساطة بسبب عملياته المتعارضة وأيضا للرغبة في تفخيمه. والآن، أن تحسب ليس في حد ذاتها، أن تحلل. إن لاعب الشطرنج، على سبيل المثال يقوم بإحدى هاتين الطريقتين دون أن يبذل مجهودا مع الأخرى. يترتب على ذلك، أن تكون تأثيرات لعبة الشطرنج، على الخاصية الذهنية قد أسيء فهمها بدرجة خطيرة. لست بصدد كتابة بحث، لكنني ببساطة أقدم بطريقة ما سياقاً فريداً من مجموعة ملاحظات جد عشوائية؛ ولذلك سوف أغتنم الفرصة لأؤكد أن قوى الملكات الفكرية العليا تعمل أكثر تحديدا وإفادة بواسطة لعبة (الدروتس) Draughts التي لا تشد الانتباه بالمقارنة مع كل متعة الشطرنج المتقنة. في هذه اللعبة، حيث للأحجار حركاتها المختلفة والغريبة بقيمها المتعددة والمتفاوتة، فإن العقدة الوحيدة، هي في اقتراف الخطأ (وهو ليس بالغلطة الفريدة) مع قواعد اللعبة. هنا يستدعى الانتباه بقوة داخل اللعبة. وإذا

ما ضعف لوهله، فإن تجاوزا ما يكون قد ارتكب، محدثا إصابة أو هزيمة، ولأن الحركات الممكنة ليست فقط متعددة الأساليب وإنما قد تتراجع إلى وضع البداية، فإن فرصا لتجاوزات كهذه في تعاظم؛ ففي تسع حالات من كل عشر، يتغلب من يتصف بالانتباه الشديد، وليس من هو قدير. الأمور على العكس في لعبة (الدروتس) وحيث الحركات نمطية مع قليل من التنوع، فإن احتمالات السهو معدومة، وما يتبقى من الانتباه المجرد بالمقارنة غير مستغل، وأية أفضلية تتحقق لأي فريق، إنما تتحقق بالحدس المتفوق. لأكون أقل تجريدا، دعونا نتصور لعبة (الدروتس) وقد اختصرت الأحجار إلى أربعة ملوك، حيث لا توقع، بالطبع، لأية تجاوزات. من الواضح أن تحقيق الغلبة هنا عائد فقط (اللاعبان في حال تكافؤ تام) إلى حركة واثقة، هي نتيجة لمجهود من الفطنة كبير. وبافتقاره إلى حيله المعتادة، يلقي المحلل بنفسه في روح خصمه، مماهيا نفسه معه، وهو ما يدركه في الغالب بنظرة، تلك الوسائل الفريدة (وهي في الحقيقة بسيطة أحيانا لدرجة غريبة) يغري بواسطة الخصم إلى الخطأ أو الإسراع بارتجال الحسبة.

أما لعبة (الوست) Whist* فقد عرفت لزمن طويل، بتأثيرها على ما اصطلح عليه بالقوة الحاسبة؛ كما عرف الرجال الذين يتمتعون بمستويات للذكاء عالية، أنهم يستحذون معها كما يبدو على متعة لا نهائية، فيما يتحاشون الشطرنج كلعبة خفيفة. ومما لا شك فيه أنه ليس هناك قوة مماثلة تعمل على تحريك طاقة التحليل بهذا القدر. إن أفضل لاعب شطرنج في العالم المسيحي قد يكون أفضل قليلا من أفضل لاعب للشطرنج في

العالم؛ إلا أن المهارة في (الوست) تقتضي من أجل الفوز طاقة في جميع تلك الممارسات الأكثر أهمية حيث العقل يتصارع والعقل.

وعندما أقول المهارة إنما أقصد ذلك الاتقان القائم في اللعبة على استيعاب كل الحيل عندما تلوح فرص التقدم المشروعة. وهي ليست فقط كثيرة الصور بل ومتعددة الأشكال، وتقع بين أفكار متصلة وجميعها متعذر على الفهم العادي. أن تلاحظ بانتباه يعني أن تتذكر بدقة؛ وهكذا، فإن من يركز في لعبة الشطرنج سيتمكن من الإجابة في (الوست)؛ حيث أن قواعد هويل (والتي وضعت على الآلية المجردة للعبة) مفهومة عموما وبما فيه الكفاية. وهكذا، فإن توفر الذاكرة النشطة واعتماد القواعد نقطتان عادة ما أُعتبرتا الحصيلة النهائية للعب الجيد. إلا أنهما، تتجاوزان أثناء الممارسة حدود القواعد المجردة، حيث تكون خبرة المحلل ظاهرة للعيان. إنه يجمع، في صمته، حشدا من الملاحظات والعلاقات. ولعل ذلك ما يقوم به رفقاؤه؛ ويكمن الفرق في نطاق المعلومات المتحصلة، ليس كثيرا في صحة العلاقات بقدر نوعية الملاحظات. فالمعرفة الضرورية هي ما الذي ينبغي أن يلاحظ. إن لاعبنا لا يحصر نفسه تماما، ولا يحصرها بسبب كون اللعبة هدفا، برفضه الاستنتاج من أشياء خارجية على اللعبة. إنه يتفحص تعابير رفيقه، مقارنا إياها بعناية مع ما لكل واحد من خصومه. متأملا بأسلوبه توزيع الورق من كل يد. حاسبا على الدوام أي ورقة رابحة، والورقة الرئيسية بعد الأخرى، خلال النظرات المتبادلة بين حاملها. ملاحظا كل تغير في الوجود فيما تتقدم اللعبة، جامعا حشدا من الفكر لاختلافات التعبير عن

الثقة، الدهشة، الغلبة أو الخيبة. ومن أسلوب القيام بخدعة يحكم ما إذا كان الفاعل قادرا على غيرها في نفس اللعبة. ويتعرف على ما لعب غشا، من الأسلوب الذي ألقيت به على الطاولة. إن الكلمة العادية أو غير المثيرة للانتباه سقوط الورق عرضا أو انكشافه، مع القلق المصحوب أو الإهمال في إخفائه؛ حساب الخدع، مع نظام ترتيبها؛ الحرج، التردد، اللهفة. أو عدم التماسك - كل ذلك يزوده، بالنسبة لتصوره الوجداني الواضح، بإشارات للحالة الحقيقية من هذه المسائل. في الجولتين أو الثلاث الأولى، يكون في حال من السيطرة التامة على محتويات كل يد، وبعد ذلك فإنه يضع أوراقه مع ثقة من النتيجة مطلقة وكما لو أن بقية المجموعة قد كشفت بوضوح عن أوراقها الخاصة.

من الواجب ألا تشوه القوة التحليلية بالموهبة البسيطة؛ وللهولة الأولى فإن المحلل موهوب بالضرورة، وغالبا ما يكون الرجل الموهوب وبشكل ملحوظ غير قادر على التحليل. إن القوة التركيبية أو الجامعة والتي عادة ما تبرز الموهبة عن طريقها، وهي التي حدد لها علماء الدماغ (مخطئين في اعتقادي) عضوا مستقلا، مفترضين أنها ملكة بدائية. قد لوحظت دائما لدى من أحيطت ملكاتهم بطريقة ما بالبله، وقد لفتت الأنظار إليها وسط كتاب الأخلاقيات. إن الفرق الكامن بين الموهبة والقدرة التحليلية أكبر بكثير، في الحقيقة، من ذلك الذي بين الخيال والتخيل، أما كنمط فإنهما شديدا التماثل في الخصائص. وسنجد، في الواقع، أن الموهوب دائما خيالي، أما المتخيل الحقيقي فليس سوى تلحيلى.

سوف تبدو الحكاية اللاحقة للقارئ

نوعا ما، في ضوء التعليق القائم على المقترحات السابقة.

نظرا لإقامتي في باريس خلال الربيع وجزء من صيف ١٨، أصبحت على معرفة بالسيد س. أوجست دوين، هذا الرجل الشاب كان ينتمي إلى عائلة وجيهة في الحقيقة ورائعة، لكن، وبسبب أحداث سيئة ومتنوعة انحدرت إلى هذا القدر من العوز بحيث ناءت به قواه الشخصية فاستسلم متكيفا مع الحياة، أو ليعنى بما يمكن استعادته من ثرواته. ولكرم من دائنيه ظلت في حوزته بقية ضئيلة من ميراثه؛ وبناء على مدخولها الشحيح استطاع أن يضمن مستلزمات حياته، ودون أن يزعج نفسه بوفرتها. كانت الكتب في الحقيقة ترفه الوحيد، وهي في باريس سهلة المنال.

كان لقاءنا الأول في مكتبة منزوية في شارع مونتمارتر، حيث الحادثة التي انخرطنا معا للبحث فيها بنفس المجهود الهائل والنادر مما جعلنا على صلة حميمة. لقد التقينا مرارا وتكرارا. لقد اهتمت عميقا. بتاريخ أسرته الصغير الذي فصله لي بكل ذلك النقاء حينما يلامسه فرنسي وروحه الخالصة هي الموضوع. كنت منبهرا، أيضا، بمدى سعة قراءته؛ وفوق كل ذلك، فقد شعرت بروحي تستضاء في إهابي بحماسة خياله غير المألوف ونضارته المفعمة بالنشاط.

وأنا أزور في باريس المعالم التي بحثت فيها فيما بعد، شعرت أن مجتمعا لرجل كهذا سيكون بالنسبة لي كنزا لا يقدر بثمن. أما هذا الشعور فقد عبرت له صراحة عنه. وأخيرا تم ترتيب أمر المعيشة معا خلال إقامتي في المدينة؛ ولما كانت ظروف المعيشية أقل حرجا إلى حد من ظروفه، فقد سمح لي بالقيام على

مصرفات التأجير والتأثيث، بطراز يناسب الكأبة الرائعة لمزاجنا المشترك، بيت عجيب أكل عليه الدهر وشرب ومهمل طويلا بسبب الخرافات التي لم نتحقق منها. وهو آيل للسقوط، في جانب معزول ومهجور من شارع فابورج جيرمان.

وبتعارف الناس على نمط حياتنا، فقد كان لا بد من اعتبارنا مجنونين - وإن كنا مجنونين، ربما، من طبيعة مسالمة. كانت عزلتنا تامة. فلم نستقبل زوارا. وقد حرصنا على إبقاء مقر تقاعدنا سرا على زملائي السابقين؛ ولقد مضت سنوات عديدة منذ أن تخلى دوين عن أن يعرف أو يُعرف في باريس. لقد عشنا فيما بين أنفسنا وحيدين.

كان نوعا من الميول الغريبة لدى صديقي (وإلا بماذا أسميه) أن يحب الليل حبا طاغيا لذاته؛ وفي مثل هذه الغرابة، كما في حالات أخرى، كنت قد سقطت، كلي؛ مستسلما لخواطره الغريبة بحماسة شديدة. إن النبوءة الكئيبة سوف لن تلازمنا دائما، إلا أنه بإمكاننا أن نتظاهر بوجودها. إذ مع السحر نوصد المصاريع العتيقة لبنائتنا القديمة؛ مشعلين عودين مشمعين ومضمخين بعطر قوي وهما يرسلان ضوءا ضعيفا وشاحبا. وبمساعدهما نشغل روحينا بالأحلام - والقراءة، والكتابة أو المحادثة، وإلى أن تنذرهما ساعة مقدم الظلام الحقيقي. عندئذ نبحر في الشوارع، كتفا بكتف، مستمرين في موضوعات النهار، أو نهيم بعيدا في كل مكان حتى ساعة متأخرة باحثين وقاصدين الأضواء، الشاذة والظلال في المدينة المزدهمة؛ حتى يتسنى لذروة الإثارة العقلية، أن تدرك بالملاحظة الهادئة.

في مثل هذه الأوقات لم استطع تمالك

نفسي عن الملاحظة والاعجاب (مع أنني كنت معدا لتوقعها بسبب من خياله الغني) بمقدرة دوين التحليلية الفريدة. لقد بدا، كذلك، أنه ينطوي على متعة حماسية في ممارستها - إن لم يكن على التحديد في استعراضها - وإن لم يتردد بالاعتراف بالبهجة الناشئة عنها. قال بشيء من التباهي مع ضحكة صافية خفيفة، إن كثيرا من الرجال، قياسا إلى شخصه، ينطوون على ثقب تنفذ إلى دخائلهم، وكان معتادا على توكيد مزاعم كهذه بحجج مباشرة ومفاجئة جدا من معرفته التفصيلية، بما يخصني. كانت حالته في تلك اللحظات باردة ومجردة؛ عيناه فارغتين في تعبيرهما، وبينما صوته في العادة عالي بعمق ارتفعت طبقته أضعافا مما يبدو معه فظا لولا التروي والوضوح التام لتصريحه. ملاحظا إياه في مثل هذه الأمزجة، كثيرا ما أبقى نفسي متأملا على طريقة فلسفة بي - بارت سول القديمة، مسلما إياها بالميلو الغربية لدوين المزدوج - الخلاق والمتطرف.

لا ينبغي أن يفترض، مما قلته توا، أنني أقصّل في أعجوبة، أو أُحبر أي قصة مختلقة. ما وصفته لدى الفرنسي كان النتيجة وحسب لذكاء انفعالي، أو ربما مضطرب. أما بالنسبة لطبيعة ملاحظته في مراحل التحقيق، فإن المثال سيوضح الفكرة جيدا.

في ذات ليلة كنا نتمشى في شارع طويل وقذر بالقرب من باليز رويال. ولما كنا على ما يبدو منشغلين بالتفكير. حيث لم ينبس أحدهما ببنت شفة لمدة خمس عشرة دقيقة على الأقل، انطلق دوين فجأة بهذه الكلمات: «إنه لشخص ضئيل، تلك حقيقة، ويمكن أن يحقق الأفضل في مسرح المنوعات».

«ليس هناك من شك في ذلك» أجبت، بعفوية، ودون أن ألحظ في البداية (ولكن كنت مستغرقا في التفكير) الطريقة الغربية التي انغمس بواسطتها المتحدث في تأملاتي. وفي لحظة بعد أن استعدت نفسي، وأصبحت دهشتي صعبة الفهم.

«دوين»، قلت بهدوء «هذا شيء يتجاوز إدراكي. لا أتردد بالقول أنني مندهش، ويصعب علي الثقة بحواسي. كيف أمكنك أن تعرف بأنني كنت أفكر في - ؟» هنا توقفت، لأتيقن من دون شك ما إذا كان حقا قد عرف بمن أفكر.

«- بشأنتي» قال: «لم توقفت؟ كنت تبين لنفسك أن بنيت الضئيلة لا تهينه للتراجيديا».

ذلك كان تحديدا ما شكّل موضوع أفكارني. كان شانتلي إسكافيا سابقا في شارع القديس دنيس، والذي أصبح مجنون مسرح، وقد جرب دور كسرى فيما سمي بتراجيديا كربللون، فكانت فضيحتة الشنيعة ومصدر آلامه.

«قل لي بحق السماء»، هتفت، «ما المنهج - إن كان ثمة منهج - والذي تمكنت بواسطته من سير روعي في هذه الحالة». في الواقع، كنت أكثر ذهولا من أية قدرة على التعبير.

«كان بائع الفاكهة»، أجاب صديقي، «هو الذي قادك إلى نتيجة أن مصلح النعل لم يكن بالقامة المناسبة لأداء كسرى وجميع الأشخاص الآخرين من نوعه».

«بائع الفاكهة! - إنك لتدهشني - لا أعرف بائع فاكهة كائنا من كان».

«الرجل الذي دهمك حال دخولنا الشارع - لعله مضى على ذلك خمس عشرة دقيقة».

تذكرت الآن ذلك. في الحقيقة، بائع فاكهة يحمل على رأسه سلة تفاح كبيرة،

قد أوشك على إسقاطي عرضاً، حالما تجاوزنا شارع س — إلى الطريق العام حيث وقفنا؛ لكن ما صلة هذا بشانتلي، لم يكن بمقدوري أن أفهم.

ليس هناك ذرة من الشعور لدى دوبرن. «سوف أوضح»، قال: «لعلك تدرك كل شيء بوضوح، في البداية سنعيد اقتفاء مجرى تأملاتك، من اللحظة التي كلمتك فيها وحتى لقائك العابر مع بائع الفاكهة الذي نحن بصددده. إن حلقات السلسلة الكبرى تجري هكذا — شانتلي، الجوزاء، الدكتور نيكولز، أبيقور، التشكيل، حجارة الطريق، بائع الفاكهة».

هناك أشخاص قليلون، وفي فترة ما من حياتهم، ممن لم يسلوا أنفسهم بإعادة اقتفاء الخطوات والتي يحصلون بواسطتها على نتائج محددة لعقولهم خاصة. فالاستغراق غالباً ما يكون مفعماً بالمتعة؛ وذلك الذي يجربه للمرة الأولى يكون مبهوراً دون شك بالمساحة غير المحدودة والمتراصة بين نقطة البداية والهدف. فكيف كانت دهشتي إذن، عندما سمعت الفرنسي يقول ما قد قال، عندها لم أملك إلا الاعتراف بأن ما قاله حقيقة. واستطرد: «كنا نتحدث عن الخيول، إن تذكرت بحق، تماماً قبيل مغادرتنا لشارع س —. هذا كان آخر موضوع ناقشناه. وحال عبورنا إلى هذا الشارع، فإذا ببائع فاكهة يحمل على رأسه سلة كبيرة، يندفع بسرعة متجاوزاً إيانا وقد دفعك على ركام من حجر البلاط، جمع في موضع من الممر. الذي كان تحت الإصلاح. قدست على واحدة من القطع المتخلخلة، فانزلقت، والتوى كاحلك قليلاً، فبدوت مغیظاً أو متجهماً، وغمغمت ببضع كلمات، التفت لتلقي نظرة على الركام، ومن ثم تابعت بصمت. لم أكن منتبهاً بدقة لما فعلت؛

ولكن الملاحظة أصبحت عندي، فيما بعد، نوعاً من الضرورة.

«أبقيت عينيك على الأرض — متطلعاً، بتعابير فظة، إزاء الحفر وأخاديد البلاط (كي أدرك أنك ما زلت تفكر بالحجارة) حتى وصلنا زقاقاً صغيراً يدعى لامارتين، والذي عبّد بطريقة تنم عن خبره، بقوالب معقودة وآسرة للنظر. هنا انشرفت أساريرك، وبملاحظة شفيتك تفران، لم أستطع أن أشك بأنك تلفظت بكلمة تشكيل *Stereotomy المصطلح الذي يتطابق تماماً مع هذا النوع من التبليط. ثم أدركت أنه لا يمكن أن تقول لنفسك تشكيل، دون أن تنقاد للتفكير — النظرية الذرية *Atomies ومن ثم إلى نظريات أبيقور؛ وحينها، عندما ناقشنا هذا الموضوع منذ مدة ليست بالبعيدة، ذكرت لك على أي نحو استثنائي، والآن بأي ملاحظة صغيرة، تطابقت التخمينات الغامضة لذلك النبيل اليوناني مع ما يؤكدنا من نظرية لنشأة الكون السديمية مؤخراً، وشعرت أنك لن تستطيع تحاشي التطلع بعينيك عالياً إلى الغيمة السديمية العظمى في الجوزاء، وتوقعت عن يقين بأنك سوف تفعل ذلك. ونظرت إلى أعلى؛ وهكذا أصبحت موقناً بأنني تتبعت خطواتك بحق. لكن في ذلك التقرير المريع لشانتلي والذي ظهر في عرض الأمس، فقد كان الهجاء يستعرض تخيلات مهينة إزاء تغير اسم الإسكافي فيما ينتقل حذاء ممثلي التراجيديا مستشهداً بشطر لاتيني والذي طالما تناقشنا حوله. أقصد الشطر: إن المثال الأول فقد ميزاته العريقة».

لقد أخبرتك بأن هذه إحالة إلى الجوزاء، وبسبب السخرية الأكيدة وارتباطها مع هذا التفسير أدركت بأنك لن تستطيع نسيانها. ولذلك كان من الواضح أنك لن

تقصر بربط فكرتي الجوزاء وشانتي. ورأيت أنك ربطت بينهما من أسلوب الابتسامة التي طافت على شفقتك. لقد فكرت في تحطم الاسكافي الفقير. كنت تنحني في مشيتك حتى ذلك الحين! أما الآن فأراك تنهض بجذعك إلى أعلى مدى من قامتك. عندها أدركت أنك تفكر بجرم شانتي الضئيل، في هذه اللحظة قاطعت تأملاتك لأشير إلى، كما أنه في الواقع، فتى صغير جدا - فإن شانتي - سيقدم الأفضل في مسرح المنوعات».

بعد ذلك بقليل، كنا نتطلع إلى الطبعة المسائية من جريدة تريبيون*، عندما استوقفت الفقرات التالية انتباهنا.

«جرائم غير عادية - هذا الصباح، حوالي الثالثة، فزع قاطنو حي القديس روش من نومهم على صرخات رهيبية متوالية، صادرة على ما يبدو، من الطابق الرابع لبيت في شارع مارجو، عرف بأنه مقصور على سكنى السيدة ل، أسبنائي وابنتها، الأنسة كاميللا أسبنائي. بعد شيء من التأخير، سببه محاولة غير مثمرة للحصول على إذن الدخول بالطريقة المتبعة، كسرت البوابة بواسطة عتلة، ودخل ثمانية أو عشرة من الجيران، مصحوبين بحارسين

في ذلك الوقت توقفت الصرخات؛ لكن مع اندفاع المجموعة إلى مطلع السلم الأول، تم تبين اثنين أو ثلاثة أصوات خشنة في نزاع غاضب، وبدأت أنها تنطلق من الجزء العلوي من البيت. وبالوصول إلى العطفة التالية، تلاشت تلك الأصوات أيضا، بقي كل شيء في هدوء تام. وزعت المجموعة نفسها، وهرعت من غرفة إلى غرفة. عند الوصول إلى شقة كبيرة خلفية

من الطابق الرابع (والتي وجد بابها مقفلا بالمفتاح من الداخل، ففسر كي يفتح)، قدم المشهد نفسه، وأصاب كل واحد من الحضور برعب ليس أقل مما أصابه بالذهول.

«كانت الشقة في فوضى عارمة - الأثاث محطم ومبعثر في جميع الأنحاء. كان هناك سرير واحد فقط! وقد انتزع منه الفراش، وألقي في وسط الغرفة. وعلى كرسي يقع موسى ملطخ بالدم. وعلى الموقد كان هناك خصلتان أو ثلاث خصلات طويلة وكثيفة لشعر آدمي رمادي، ملوثة بالدم أيضا، وتبدو أنها انتزعت من جذورها. ووجد على الأرضية أربع قطع ذهبية نابليونية، وقرط من التوباز، وثلاث ملاعق فضية كبيرة، وثلاث أصغر من المعدن الجزائري، وحقيبتان تحتويان على ما يقارب الأربعة آلاف فرنك ذهبيا. وكانت أدراج لخزانة، قائمة في الزاوية، مفتوحة ومرمية على ما يبدو، بالرغم من بقاء بعض المواد فيها. وخزانة حديدية صغيرة اكتشفت تحت الفراش (وليس تحت السرير). كانت مفتوحة، والمفتاح مازال في الباب.. لم تكن محتوياتها أكثر من رسائل قليلة وقديمة، وأوراق أخرى، ليست بذات أهمية.

«ليس ثمة من أثر هنا للسيدة ل. أسبنائي، إلا أن كمية غير عادية من السناج قد لوحظت في المدفأة، فأجري بحث في المدخنة، و(من البشاعة أن توصف) كانت جثة الفتاة ورأسها باتجاه الأسفل، لقد سحبت من هناك، وكانت قد حشرت هكذا إلى أعلى الفتحة الضيقة لمسافة كبيرة. كان الجسد دافئا نوعا ما. وبفحصه، لوحظ الكثير من التمزقات،

* جريدة للشؤون القانونية، نصف شهرية.

والتي نجمت دون شك عن العنف الذي حشرت به ثم سحبه. على الوجه خدوش كثيرة وبليغة، أما الحنجرة، فكدماتها داكنة، وتمزقات شديدة بالأظافر، وكما لو كانت الفقيدة قد خنقت حتى الموت.

«بعد تنقيب شامل لكل جزء من البيت دون العثور على أي شيء إضافي، أخذت المجموعة طريقها إلى فناء صغير مبلط خلف العمارة، حيث طرحت جثة السيدة العجوز، وقد احتزت حنجرتها تماما، حيث أن رأسها انفصل، إثر محاولة حملها. والجسم، مثله مثل الرأس، مشوه بشكل مرعب — إلى حد يستحيل معه أن تستعيد المذكورة مظهرها الإنساني.

«وليست هناك حتى هذه اللحظة، أية معلومات موثوقة، كما نعتقد، حول هذا اللغز المروع».

في صحيفة اليوم التالي كانت بعض التفاصيل الإضافية: «فاجعة في شارع مارجو. تم الاستماع إلى العديد من الأفراد فيما يتصل بهذا الأمر الشاذ، والمرعب»، (وكلمة «الأمر» ليس لها بعد، في فرنسا، تلك الخفة في المعنى كالتي تؤخذ عندنا) «إلا أنه لا شيء قد ظهر أيا كان، ليلقي عليها الضوء. ونقدم فيما يلي كل مادة الشهادات المستقاة.

«بولين دوبورغ»، غسالة، تشهد بأنها عرفت كلتا الفقيدتين لثلاث سنوات، وغسلت لهما خلال هذه المدة. وقد بدت السيدة العجوز وابنتها على علاقة طيبة — وفي غاية التعاطف مع بعضهما البعض. وكانتا حريصتين على دفع ما عليهما. لا تستطيع الكلام فيما يخص مزاجهما أو وسائلهما في العيش. أعتقد أن السيدة ل. تتكسب عن طريق كشف الطالع. وقد أشيع أنها تدخر بعض المال. لم تلتق بأي شخص في البيت عندما كانت تدعى

للملابس أو تعيدها إليه. كانت واثقة من عدم وجود خدم. ويبدو أنه لا وجود لأثاث في أي جزء من المبنى عدى الطابق الرابع.

«بيرمورو»، بائع سجائر، شهد أنه معتاد على بيع كميات صغيرة من السجائر والسعوط للسيدة ل. أسبائلي لما يقارب الأربع سنوات. كان مولودا في نفس الحي، ومقيما فيه على الدوام. وقد أقامت الفقيدة وابنتها في البيت الذي وجدت فيه الجثتان لمدة تزيد على ست سنوات. كان مسكونا من قبل جواهرري، والذي أجر الغرف العليا بأقل من القيمة الحقيقية، لأشخاص مختلفين. كان البيت ملكا للسيدة ل. ولما لم تعد راضية عن إساءة استخدام مرافقه من قبل المستأجر، انتقلت شخصيا إليه، رافضة تأجير أي جزء منه. كانت السيدة العجوز حمقاء. ويشهد أنه أبصر البنت عدة من خمس أو ست مرات خلال السنوات الست. وقد عاشت الاثنتان حياة عزلة مفرطة — مع ما أشيع عن ثرائهما. ولم يصدق ما قيل بين الجيران، أن السيدة ل. تكشف الطالع. ولم ير أي شخص يدخل عليهما الباب سوى السيدة العجوز وابنتها وحمال مرة أو مرتين وطبيب لثمان أو عشر مرات.

«وغيرهما أشخاص كثيرون، وجيران، أعطوا إفادات بنفس المعنى. ولا أحد ممن ذكر مواظب على البيت. ولم يعرف ما إذا كان للسيدة ل. وابنتها أية علاقات اجتماعية. كانت مصاريع النوافذ الأمامية نادرا ما تفتح. وتلك التي في الخلف تغلق على الدوام، باستثناء الغرفة الكبيرة الخلفية، من الطابق الرابع. كان البيت جيدا — وليس قديما جدا.

«إزيدور موزي»، حارس، يشهد بأنه

استدعي إلى البيت في الثالثة صباحا، ووجد بعضا من عشرين أو ثلاثين شخصا على مدخل البوابة، في محاولة للدخول. وأخيرا، فتحوها قسرا، بحربة - وليس بعنلة. مواجهين صعوبة لا تذكر لفتحها، وذلك بسبب كونها مزدوجة أو ذات مصراعين، وغير مرتجة من أسفل أو أعلى.

استمرت الصرخات حتى فتح البوابة - ثم تلاشت فجأة. وقد بدت أنها صرخات لشخص (أو أشخاص) يتعذبون بقسوة - كانت عالية وممدودة وليست قصيرة وسريعة. مضى الشاهد إلى أعلى السلالم. لدى أول عطفة، سمع صوتين عاليين في حال نزاع غاضب - أحدهما صوت أجش والثاني حاد - صوت غريب جدا. استطاع أن يحدد بعض الكلمات من الأول، والتي كانت لفرنسي. كان واثقا أنه لم يكن صوت امرأة. وقد ميز الكلمتين «المقدس» و«ياللشيطان». كان الصوت الحاد لأجنبي. لم يكن متأكدا ما إذا كان الصوت لرجل أو امرأة. ولم يتبين ما الذي قيل، ويعتقد أن اللغة أسبانية. حالة الغرفة والجسدين وصفت من قبل الشاهد كما وصفناها بالأمس.

«هنري دوفال»، جار، ومن حيث المهنة صائغ فضيات، ويشهد أنه كان واحدا من المجموعة التي دخلت البيت أولا، وقد ثنى على شهادة موزي بشكل عام. حالما تمكنوا من الدخول أعادوا إغلاق الباب، ليبعدوا التجمع الذي احتشد بسرعة فائقة، دون مبالاة بتأخر الوقت. الصوت الحاد، هذا الشاهد يفكر بأنه كان لإيطالي. كان واثقا أنه لم يكن فرنسيا. لم يكن واثقا أنه كان صوتا لرجل. ربما كان لامرأة، لم يكن على معرفة باللغة الإيطالية. لم يتمكن من تمييز الكلمات، إلا

أنه كان مقتنعا من تنغيم الصوت أن المتكلم كان إيطاليا. لقد عرف السيدة ل. وابتنتها. وتحادث مع كليهما كثيرا. كان متأكدا أن الصوت الحاد لم يكن لأي من الفقيدين.

«أودن هايمر»، صاحب مطعم - هذا الشاهد تطوع للإفادة. ولعدم معرفته بالفرنسية، أخذت إفادته عن مترجم، هو مواطن من امستردام. كان يمر من جانب البيت وقت الاستغاثة. وقد استمرت لعدة دقائق - ربما عشر. كانت ملحّة وعالية - مروعة جدا وموجعة. وكان من بين أولئك الذين دخلوا المبنى. وقد أيد الإفادات السابقة من كل الوجوه عدا واحدة. كان واثقا من أن الصوت الحاد كان لرجل - لفرنسي - لم يتمكن من تمييز الكلمات المتلفظ بها. كانت عالية وسريعة - متباينة - وقد قيلت على ما يبدو بخوف وغضب. كان الصوت خشنا - ليس أكثر حدة من كونه خشنا - لا يستطيع أن يسميه حادا. الصوت الأجش كان يكرر، «المقدس»، «ياللشيطان»، ومرة واحدة «ياإلهي».

«جول مينيو»، مصرفي، من شركة مينيو وأولاده، شارع دلورين. وهو مينيو الكبير. السيدة ل. أسبناي لديها ممتلكات وقد فتحت حسابا في مصرفه في ربيع السنة - (لثماني سنوات سابقة). وقد قامت بإيداعات عدة بمبالغ صغيرة. ولم تسحب منها حتى قبل وفاتها بثلاثة أيام، عندما أخذت شخصا مبلغ أربعة آلاف فرنك. دفع هذا المبلغ ذهباً، أوصله موظف إلى البيت.

«أدولف لوبون»، موظف لدى مينيو وأولاده، يشهد أنه في اليوم المذكور، حوالي الظهر، اصطحب السيدة ل. أسبناي إلى سكنها مع أربعة آلاف فرنك، وضعت في كيسين. بعد فتح الباب، ظهرت

الآنسة ل. وأخذت من يده أحد الكيسين، بينما خلصته السيدة العجوز من الآخر. انحنى بعد ذلك وانصرف. لم ير أي شخص في الشارع في ذلك الوقت. إنه شارع جانبي ومنعزل.

«وليم بيرد»، خياط، يشهد أنه كان واحدا من المجموعة التي دخلت البيت. انجليزي. عاش في باريس سنتين. كان واحدا من الأوائل الذين صعدوا السلالم. سمع الأصوات المتنازعة. الصوت الأجش كان لفرنسي. استطاع أن يسمع عدة كلمات، لكنه لا يستطيع الآن تذكرها جميعا. سمع بوضوح «المقدس» وكان ثمة صوت في نفس اللحظة كما لو أنه لعدة أشخاص يتصارعون - صوت عراك وشجار، الصوت الحاد كان عاليا جدا - أعلى من الأجش. وهو واثق أنه لم يكن صوتا لإنجليزي، ويبدو أنه لألماني. قد يكون صوت امرأة. لا يعرف الألمانية.

«أربعة من الشهود المذكورين أعلاه، لدى إعادة استدعائهم، شهدوا أن باب الشقة حيث وجد جسد الآنسة ل. كان مقفلا من الداخل عندما وصلت المجموعة إليه. كل شيء كان صامتا تماما لا أنين ولا ضجيج من أي نوع. وبعد اقتحام الباب لم ير أي شخص. النوافذ في كلتا الغرفتين الخلفية والأمامية كانت نازلة ومحكمة الإغلاق من داخلها. باب بين الغرفتين كان مغلقا وليس مقفلا. الباب الذي يؤدي من الغرفة الأمامية إلى الممر كان مقفلا، مع المفتاح من الداخل. غرفة صغيرة في مقدمة البيت، على الطابق الرابع، على رأس الممر، كانت مفتوحة، والباب مواربا. هذه الغرفة كانت مزدحمة بالفرش القديمة، والصناديق، وما إلى ذلك. وهذه تم إخلاؤها وفحصها بعناية. لم يكن هناك أية بوصلة من أي جزء من البيت لم

تفحص بعناية. المكانس أدخلت إلى أعلى المداخل وأسفلها. كان البيت من أربعة طوابق، مع غرفة تحت السقف الأعلى بجملون. وهناك ما يدعى بالباب المسحور في وضع أفقي على السطح وقد تم تسميره جيدا - ولم يبد أنه فتح لسنوات. الوقت الذي دار بين سماع الأصوات المتنازعة واقتحام باب الغرفة كان مختلفا من حيث تحديد الشهود. فالبعض جعله قصيرا كثلث دقائق - وخمس دقائق من قبل آخرين. وكان الباب قد فتح بصعوبة. «الفونزو جارسيو»، مقاول، يشهد أنه يسكن في شارع مارجو. مواطن أسباني. كان واحدا من المجموعة التي دخلت البيت. لم يصعد السلالم. قلقا، كان ومتطيرا من نتائج الهياج. سمع الأصوات المتنازعة. الصوت الأجش كان لفرنسي. لم يتمكن من تمييز ما قيل. والصوت الحاد كان لإنجليزي - وهو واثق من ذلك. لا يعرف اللغة الإنجليزية، ويحكم من خلال النغمات.

«ألبرتو مونتاني»، بائع حلويات، يشهد أنه كان من بين أول من صعدوا السلالم. سمع الأصوات المذكورة. الصوت الأجش كان لفرنسي، ميز عدة كلمات. بدأ المتحدث موبخا. لم يستطع تبين كلمات الصوت الحاد. تكلم بسرعة واختلال. يعتقد أنه صوت روسي. أيد معظم الإفادات. وهو إيطالي. لم يتحدث مع مواطن من روسيا.

«عدة شهود، أعيد استدعاؤهم، وشهدوا هنا بأن المداخل في جميع الغرف في الطابق الرابع كانت أضيق من أن تسمح بمرور آدمي. استخدمت فرش تنظيف اسطوانية كالمكانس التي يستخدمها منظفو المداخل. وقد مررت هذه الفرش في كل أنبوب لدخنة في البيت.

لم يكن هناك ممر خلفي يمكن عن طريقه النزول أثناء صعود المجموعة أعلى السلال. كان جسد الأنسة ل. أسبنائي محشورا بشدة في المدخنة، بحيث لم يمكن إنزاله قبل أن يوحد أربعة أو خمسة من المجموعة قواهم.

«بول دوما»، طبيب، يشهد أنه استدعي لمعاينة الجسدين مع طلوع الصباح. وكان كلاهما عندئذ مطروحين على خيش السرير في الشقة التي وجدت فيها الأنسة ل. كانت جثة الفتاة متخنة بالكدمات والسحجات. وحقيقة أنها حشرت في المدخنة تناسب تماما هذه المظاهر. كانت الحنجرة قد أصيبت باحتكاك شديد. وكانت عدة ندوب عميقة أسفل الذقن مباشرة، إلى جانب مجموعة من البقع المزرقرة والتي كانت بالتأكيد آثارا لأصابع. كان الوجه مصطبغا بالرب، والمقلتان جاحظتين. وكان اللسان معضوضا إلى الداخل جزئيا. كدمة كبيرة تم اكتشافها في تجويف المعدة، نتجت على ما يبدو من ضغط الركبة. في رأي السيد دوما، أن الأنسة ل. أسبنائي قد خنقت حتى الموت من قبل شخص أو أشخاص مجهولين. كانت جثة الأم مشوهة ببشاعة. كل عظام الرجل اليمنى والذراع مكسرة تقريبا. أما الساق الأيسر فشظاياها متعددة تماما مثل ضلوع الجانب الأيسر. الجسم بأكمله مليء بالرضوض، وحائل اللون. ولم يكن ممكنا القول كيف حدثت مثل تلك الإصابات. إن هراوة ثقيلة من الخشب، أو قضيبا عريضا من الحديد - كرسيا - أي أداة كبيرة وثقيلة وغير حادة، يمكن أن تؤدي إلى مثل هذه النتائج، إذا ما استخدمتها يدا رجل قوي جدا. ما من امرأة يمكنها أن تحدث مثل هذه الإصابات بأية أداة. كان رأس الفقيدة

مفصولا برمته عن الجسد. وكان مهشما أيضا.. وكان من الواضح أن الحنجرة قد قطعت بأداة حادة جدا - ربما بموسى.

«إليكساندر إتين»، جراح، كان قد استدعي مع السيد دوما لمعاينة الجسدين. ثنى على شهادة وآراء دوما.

لا شيء ذو أهمية تذكر قد استجد، بالرغم من استجواب عدة أشخاص آخرين. إن جريمة غامضة جدا، ومحيرة بكل خصوصياتها لم يرتكب مثلها في باريس - إن كان ثمة جريمة قد ارتكبت على الإطلاق. والشرطة غير قادرة تماما على اكتشاف أي مؤشر خفي على ارتباط بهذه المسألة. وعلى أية حال فليس هناك أي ظل لأي مؤشر ظاهر.

أوضح الإصدار المسائي للصحيفة نفسها أن الإشارة العظيمة مازالت مستمرة في حي القديس روش - وأن الفرضيات ذات الصلة قد أعيد فحصها، وأن استجابات جديدة لشهود قد بوشرت، بيد أن كل ذلك دون طائل. وقد ذكرت في الحاشية، أنه تم إلقاء القبض على أدولف لي بون وسجنه - علما بأنه لم يظهر أي شيء يدينه أبعد من الحقائق التي تم تفصيلها.

لقد بدا دوين مهتما بشكل استثنائي بتطور القضية - على الأقل هكذا قدرت من مسلكه، حيث لم يبد أي تعليق - وفي أعقاب الإعلان عن سجن لي بون فقط، سألني عن رأيي بخصوص الجريمة.

كان بإمكانني الاتفاق ببساطة مع باريس كلها في اعتبارها جريمة غامضة وغير قابلة للحل. وكنت أحسب أنه ليس من وسيلة يمكن بواسطتها تعقب الجناة. «لا ينبغي أن نحكم على الوسائل» قال دوين، «مع مثل هشاشة التحقيقات هذه. إن الشرطة الفرنسية بارعة، في تمجيدها

المفرط للقطنة، وليس غير. إنها تقيم عرضا واسعا من المقاييس، لولا أنه من غير النادر، أن يساء استخدامها، إزاء الأهداف المقترحة، وكأنها تضعنا في عقلية السيد جورديان حينما يطلب روبه الديشامبر - لنستمع إلى الموسيقى بشكل أفضل». إن النتائج التي تحققها ليست قليلا ما تكون مذهشة، إلا أن معظمها يتحقق بانتقان ونشاط بسيطين. عندما تكون هذه النوعيات غير مجدية، تفشل مخططاتها. ففيدوكا، على سبيل المثال، كان متكهنا جيدا، ورجلا دؤوبا. لكنه، من دون ما تفكير مثقف، فإنه كثيرا ما ينحرف بتحقيقاته المكثفة جدا. وهو يفسد رؤيته عندما يمسك موضوعا ويبالغ في تقريبه. فقد يبصر ربما، نقطة أو نقطتين بصفاء كبير، لكنه بذلك، يفقد بالضرورة معالم مادته ككل. وهكذا فإن هناك شيئا يبدو في منتهى الصعوبة. فالحقيقة ليست دائما في بئر. في الواقع، مع أخذ المعرفة الأكثر أهمية في الاعتبار، فأنا أعتقد أنها ظاهرية على الدوام. العمق يستقر في الوديان حيثما نبحث عنها، وليس على ذرى الجبال حيث تكون. إن أساليب ومصادر هذا النوع من الأخطاء تتجسد بدقة لدى تأمل هذه الأجساد السماوية. أن نتطلع إلى النجم بلمحات عجل - أن نرمقه بطريقة مائلة، بتوجيه الجزء الخارجي من الشبكية إليه (الأكثر حساسية إزاء مؤثرات الضوء الضعيفة من الداخلي)، يعني أن نبصر النجم بدقة - يعني أن نحظى بأعلى انطباع عن بريقه - البريق الذي ينمو خافتا وبتناسب تام حالما نوجه إليه بصرنا كاملا. إن عددا هائلا من الأشعة في الواقع يسقط على العين في الحالة الأخيرة، أما في الحالة الأولى، فتكون طاقة الإدراك الأكثر صفاء.

إننا نربك بواسطة التفكير العسير وغير الملائم الفكر ونضعفه، كما أنه من الممكن أن ندفع حتى فينوس ذاتها إلى الاختفاء من القبة الزرقاء بواسطة التمحيص الطويل جدا، أو المركز جدا، أو المباشر جدا.

«بالنسبة لهاتين الجريمتين، دعنا ندخل في بعض الفحوص من أجلنا شخصا، قبل أن نكون رأيا يخصصهما. إن البحث سيمنحنا متعة»، (فكرت بأن هذا تعبير غريب، كثيرا ما يقال، ولا يعني شيئا) «وإلى جانب ذلك، فإن لي بون، قد قدم لي مرة خدمة لست أنكرها، سوف نذهب وننظر إلى الافتراضات بأم أعيننا. إنني أعرف ج -، مدير الشرطة، وسوف لن نواجه أية صعوبة في الحصول على الإذن الضروري.

تم الحصول على الإذن، ومضينا في الحال إلى شارع مارجو. إنه أحد تلك الشوارع المزرية والذي يتوسط بين شارع ريشيليو وشارع القديس روش. كان الوقت متأخرا لما بعد الظهر عندما وصلناه، ذلك أن هذا الحي يقع على مسافة بعيدة من مسكننا. وجدنا البيت بسهولة، وذلك لوجود أشخاص عديدين مازالوا يحملقون عاليا في النوافذ المغلقة، بفضول لا غاية له، من على الجانب المواجه من الطريق. كان بيتا باريسيا عاديا، مع مدخل للبوابة، ويقع إلى جانبه كشك مراقبة زجاجي، في نافذته ضرفة منزلة تكشف عن سجل للبواب. قبل الدخول مشينا طوال الطريق، انعطفنا بحدة إلى زقاق، ثم انعطفنا ثانية، ومررنا في الخلف من المبنى، في ذلك الوقت، كان دوين يتفحص الحي بأكمله، تماما كتفحصه للبيت، بانتباه شديد الدقة والذي لم أر له داعيا يذكر.

بتعقب خطواتنا عدنا مرة أخرى إلى واجهة المبنى، ضربنا الجرس، وبتقديم أوراقنا الرسمية، تم اعتمادها من قبل المسؤولين. صعدنا وحيث مازالت الفقيدتان ترقدان. وكالعادة لا بد من معاناة أشكال الفوضى في الغرفة كي يمكن التصرف. لم أر شيئاً أكثر مما أوضحت جريدة الشؤون القانونية. لقد دقق دوبرن في فحص كل شيء - ودون أن يستثنى جسدي الضحيتين. بعد ذلك ذهبنا إلى الغرف الأخرى، وإلى الفناء، بمصاحبة الحارس. ولقد استغرقنا الفحص حتى حلول الظلام، عندما باشرنا العودة. في الطريق إلى بيتنا عرج صاحبي للحظة على مكتب لواحدة من الصحف اليومية.

لقد قلت إن نزوات صديقي متنوعة، وإنني سأتدبر الأمر. ذلك كان مزاجه، والآن فإنه سيتجنب الحديث في موضوع الجريمة حتى قبيل ظهيرة اليوم التالي. بعد ذلك سألني فجأة، ما إذا كنت قد لاحظت أي شيء غريب على هذا المشهد الفظيع كان هناك شيء في أسلوبه عندما أكد على الكلمة «غريب» مما جعلني أرتعش دون أن أعرف لماذا!

قلت، «لا، لا شيء غريب، لا شيء أكثر، على الأقل، مما رأيته كلانا مؤكداً في الصحيفة».

«الجريدة»، أجاب، «لم تتغلغل، فيما أخشاه، داخل ما هو غير عادي لهذا الحدث المروع. لكن اصرف النظر عن آراء هذه المطبوعة المفككة. يبدو لي أن هذا اللغز يعتبر مما لا حل له، لنفس السبب الذي يؤدي إلى ضرورة اعتباره ذا حل سهل - أقصد بسبب نوعية معالمة الشاذة. الشرطة مرتبكة لغياب الدافع الظاهري - الدافع لا إلى الجريمة ذاتها - لكن إلى

بشاعة الجريمة. وهي محتارة، أيضاً، من استحالة التوفيق الظاهرية بين سماع الأصوات المتنازعة، وحقيقة عدم العثور على أحد في الأعلى عدا الأنسة، أسبنائي القتيلة، وعدم وجود وسيلة للنزول دون ملاحظة المجموعة الصاعدة. إن فوضى الغرفة الضاربة، اقحام الجثة، رأسها متجها للأسفل، أعلى المدخنة، تقطيع جسد السيدة العجوز المخيف، هذه الاعتبارات، مع تلك التي ذكرت للتو، وأخرى لا احتاج لذكرها، كانت كافية لشل قوى ممثلي الحكومة، بوضع فطنتها المتباهية كلياً في حالة من الارتباك. لقد وقعت فيما - هو ملموس وليس في خطأ الخلط الشائع بين الغريب والمبهم. إلا أنه عن طريق هذه الانحرافات عن سوية ما هو معتاد، كلما أمكن، يتحسس العقل طريقه في بحثه عن الحقيقة. في التحقيقات كالتى نباشرها الآن، لا ينبغي أن يكرر السؤال ما الذي حدث، مثل، ما الذي حدث ولم يحدث أبداً من قبل».

في الواقع، الوسيلة التي سأصل عن طريقها، أو وصلت، إلى الحل لهذا اللغز، تكمن في النسبة المباشرة لاستحالة حله الظاهرية في عيون الشرطة».

حملت في المتحدث بدهشة بكاء. «إنني مترقب الآن»، استطرد متطلعا تجاه باب شقتنا - «إنني مترقب الآن لشخص، قد لا يكون مرتكب المجزرة، لكنه متورط، إلى حد ما، بحدوثها. والاحتمال أنه بريء من أبشع جزء مرتكب في تلك الجرائم. أملاً أن أكون محققاً في هذا الافتراض، إذ عليه أقمت توقعي في قراءة اللغز كاملاً. إنني اتطلع إلى هذا الرجل هنا - في هذه الغرفة - في أية لحظة.

حقيقة أنه قد لا يصل: أما الاحتمال

فإنه سيفعل. فإن جاء، سيكون من الضروري احتجازه، هنا مسدسات؛ وكلانا يعرف كيف يستعملها عندما يتطلب الظرف ذلك».

أخذت المسدسات، وأنا بالكاد أعرف ما أقوم به، أو بما سمعته، بينما استمر دوبن، موغلا وكما لو أنه في مناجاة مع نفسه. لقد تكلمت سلفا عن مسلكه الذاهل في مثل هذه الأوقات. كان خطابه موجهها لي شخصيا؛ ومع أن صوته، لم يكن عاليا اطلاقا، فقد نم عن ذلك التنعيم الجسم عادة لدى الحديث إلى أحد ما على مسافة عظيمة. كانت عيناه فارغتين من التعبير، محدقتين في الجدار ليس غير.

«وحقيقة أن الصوتين المسموعين لدى النزاع»، قال، «من قبل المجموعة فوق السلال، لم يكونا صوتي المرأتين شخصا، أمر أثبتته الاقادات بالتمام. هذا يريحنا من كل شك لدى التساؤل عما إذا تمكنت السيدة العجوز من القضاء أولا على ابنتها، ومن ثم قامت بالانتحار. إنني اتحدث أساسا حول هذه النقطة توخيا لمنهج؛ فقوة السيدة ل، أسبنائي لم تكن مكافئة تماما للقوة التي حشرت بها جثة ابنتها في المدخنة كما وجدت. وطبيعة الجروح التي ألت بها شخصا تستبعد نهائيا فكرة تدمير الذات. جريمة القتل، اذن، ارتكبت من قبل طرف ما ثالث؛ وأصوات هذا الطرف الثالث كانت تلك المسموعة لدى النزاع. دعني اقدم الآن - لا لكامل الشهادة بشأن دينك الصوتين - وانما لما كان غريبا في تلك الشهادة. هل لاحظت أي شيء غريب بخصوصها؟».

لقد لاحظت أنه، بينما اتفق جميع الشهود على افتراض أن الصوت الإجش لفرنسي، كان هناك اختلاف كبير بشأن الحاد، أو، كما عبر أحدهم، الصوت

الخشن.

«ذلك كان الدليل بذاته»، قال دوبن، «لكنه لم يكن الغرابة في الدليل. أنت لم تلاحظ شيئا مميزا. والآن كان هناك شيء ما ينبغي ملاحظته. الشهود، كما لاحظت، اتفقوا على الصوت الأجش؛ وكانوا مجمعين عليه. لكن بالنسبة للصوت الحاد، فإن الغرابة - لافي اختلافهم - لكن، حينما حاول كل من الايطالي والانجليزي، والأسباني، والهولندي، والفرنسي، أن يصفوه، فقد تكلم كل واحد منهم على أنه لأجنبي. كل واحد واثق أنه لم يكن صوتا لأحد من مواطنيه. كل يشبهه - لامع صوت الفرد من أية أمة يستطيع التخاطب بلغتها - وانما مع لغة مخالفة. الفرنسي يفترض أنه صوت أسباني، وأنه ربما ميز بعض الكلمات لكونه على دراية ما بالاسبانية، الهولندي توصل إلى أنه لفرنسي؛ لكننا قرأنا أنه، لعدم فهمه الفرنسية، فقد حقق معه بواسطة مترجم؛ الانجليزي يفكر بأنه صوت ألماني، و«هو لا يفهم الألمانية»، الاسباني واثق، أنه كان لانجليزي، يقدر عن طريق التنعيم، وذلك لأنه على غير معرفة بالانجليزية. الايطالي يعتقد أنه صوت لروسي، لكنه لم يتحاور مع مواطن روسي. وفرنسي ثاني يختلف، أكثر، مع الأول وهو واثق أن الصوت لايطالي؛ لكن لعدم المامه بذلك اللسان، فهو كالاسباني، مقتنع بواسطة التنعيم والآن «أي شذوذ غريب كان في ذلك الصوت فعلا»، والذي يمكن أن تثار من حوله شهادات كهذه! - والذي لم يستطع حتى مواطنو خمسة أجزاء عظمى من أوروبا أن يتعرفوا على أي شيء مألوف في نبراته! سوف تقول لي أنه قد يكون آسيويا - أفريقيا. لا الآسيويون ولا الأفارقة كثيرو التعداد في باريس؛ لكن،

من دون اغفال هذا الاستنتاج، سوف أشد انتباهك الآن إلى ثلاث نقاط فقط. لقد حدد الصوت من شاهد واحد بأنه «خشن وليس حادا» وشبهه بواسطة إثنين آخرين بأنه «سريع وغير منتظم» لا كلمات - لا أصوات تشبه الكلمات - قد تم التعرف عليها من قبل أي مشاهد.

«إنني لا أعرف»، استطرد دوين، «أي انطباع قد أحدثته، حتى الآن، على فهمك الخاص؛ لكنني لا أتردد في القول أن الاستنتاجات المنطقية حتى من هذا الجزء من الشهادة - الجزء المتصل بالصوتين الأجلش والحاد - في حد ذاتها كافية لأحداث اشتباه قد يوجه أي تقدم إضافي في التحقيق بهذا اللغز. قلت «الاستنتاجات المنطقية»؛ لكن قصدي لم يعبر عنه بالكامل. لقد قصدت أن ألمح إلى أن الاستنتاجات هي العناصر المناسبة الوحيدة، وأن الاشتباه ينهض حتما منها كنتيجة واحدة. فما هو الاشتباه، على أية حال، لن أقول الآن. إنني فقط أتمنى أن تضع في بالك، معي، أنه من الضروري بمكان إعطاء شكل محدد - هدف واضح - لتحقيقاتي في الشقة.

«دعنا ننتقل الآن، بالخيال، إلى هذه الشقة. فما الذي نبحث عنه أولا هنا؟ إنها وسائل الخروج التي استخدمت من قبل القتلة. ليس كثيرا القول أنه ليس منا من يعتقد بالحوادث الخارقة للعادة. وأن السيدة والأنسة ل، أسبنائي لم تقض عليهما الأرواح. فاعلو الواقعة ماديون وهربوا ماديا. إذن كيف؟ لحسن الحظ لا يوجد إلا أسلوب واحد لعقلنة هذه النقطة، وهذا الأسلوب ينبغي أن يقودنا إلى قرار أكيد. دعنا نتفحص، كلا على حده، وسائل الخروج الممكنة. من الواضح أن القتلة كانوا في الغرفة حيث وجدت الأنسة ل

أسبنائي، أو على الأقل في الغرفة المتصلة بها، عندما صعدت المجموعة السلالم. إذن، من هاتين الغرفتين فقط علينا أن نبحث عن مخارج. لقد قامت الشرطة بتعيرية الأرضيات والأسقف وأكسية الجدران في كل ناحية. فلا مخارج سرية يمكن أن تفلت من يقطتها. لكن، لعدم ثقتي بعيونها، تفحصت بعيوني. وهكذا فليس ثمة مخارج سرية. كلا البابين المفضيين من الغرف إلى الممر مقفلان بإحكام، بالمفاتيح من الداخل. نلتفت إلى المداخل. وهذه، مع أنها ذات عرض عادي، بثمانية أو عشرة أقدام أعلى الموقد. فلن يمر، خلال فتحتها، جسم بحجم قطعة كبيرة. لما أصبحت استحالة الخروج، بالوسائل المذكورة آنفا، هكذا مطلقة. فقد حصرنا جهة النوافذ. أما نوافذ الغرفة الأمامية فلا يمكن لأحد أن يهرب منها دون ملاحظة الحشد الذي في الشارع. إذن، لا بد أن القتلة مروا عبر نوافذ الغرفة الخلفية. والآن، في مواجهة هذه النتيجة الجلية في حال كالتني نحن عليها، فليس دورنا كمفسرين، أن نرفضها بسبب من الاستحالات الظاهرية. فلم يبق أمامنا إلا أن نبرهن على أن هذه الاستحالات الظاهرية، إنما هي، في الحقيقة، ليست كذلك.

«هناك نافذتان في الغرفة. إحدهما مرئية بالكامل لعدم تكديس الاثاث من حولها. أما الجزء الأسفل من الأخرى فإنه يخفى على النظر بواسطة رأس سرير ضخم والذي ألصق به ليغلقتها تماما. كانت الأولى مغلقة بإحكام من الداخل. وقد قاومت أقصى قوة لأولئك الذين حاولوا رفعها. ثمة ثقب كبير نفذ في ضرفتها جهة اليسار، ومسمار قوي جدا وجد مثبتا هناك، حتى رأسه تقريبا.

وبفحص النافذة الأخرى، فإن مسمارا مشابها يرى مثبتا بنفس الطريقة؛ وأن محاولة كبيرة لرفع الاطار قد فشلت أيضا. لقد كانت الشرطة مقتنعة تماما بأن الخروج لم يكن من تلك الجهات. فقد جرى التفكير بحدوث محاولة كبيرة لاقتلاع المسامير وفتح النوافذ. «كانت فحوصي على نحو ما أكثر تحديدا، وكذلك كان التفسير الذي قدمته توا... وهكذا، فقد أدركت أن كل الاستحالات الظاهرية ينبغي أن يبرهن على أنها ليست كذلك في الحقيقة.

«استمررت بالتفكير هكذا - ومما يترتب: لقد هرب القتل من واحدة من هاتين النافذتين. ولأن ذلك كذلك، فإنهم لن يتمكنوا من إعادة اغلاق الضرفتین من الداخل، كما وجدنا مغلقتين؛ وهو الاعتبار الذي وضع حدا، عبر بدايته، لتدقيق شرطة هذا الحي. والآن الضرفتان مغلقتان. وعليه فلا بد أنهما معدتان للانغلاق ذاتيا. لم يكن هناك مفر من هذه النتيجة. خطوت إلى إطار النافذة المرئية، سحبت المسامير مع بعض الصعوبة، وحاولت رفع الضرفة، فقاومت كل محاولاتي، كما توقعت. الآن عرفت، لا بد من ظهور زنبك مختفي عن الانظار؛ ان تعزيز فكري هذا أقنعني أخيرا بصحة فرضياتي، مع أن الغموض مازال يغشى الظروف المصاحبة للمسامير. إن بحثا متأنيا سرعان ما دفع إلى الضوء بالزنبك الخبيء. قمت بضغطه ولرضاي بهذه النتيجة، تريثت برفع الضرفة.

«أغلقت الآن المسامير وعايينته بانتباه. إن شخصا خرج من هذه النافذة ربما أعاد إغلاقها، فيعلق الزنبك بالضرفة - إلا أن المسامير لا يمكن أن يعاد الى وضعه. النتيجة ناصعة، ومرة أخرى يضيق

مجال بحثي. إن القاتل لا بد وأن يكون قد هرب من النافذة الأخرى. مفترضا، عندها، أن الزنبكين في كل ضرفة متماثلان، كما كان محتملا، ضرورة وجود اختلاف بين المسامير، أو على الأقل بين طريقتي تثبيتهما. وقوفا على حضن السرير، تطلعت عبر رأسه بدقة إلى اطار النافذة الثانية. وبتمرير يدي خلف الرأس إلى الأسفل، وجدت الزنبك بسهولة وضغطت عليه، وكما افترضت فقد كان ممثلا لشكل نظيره. عندها تطلعت إلى المسامير، كان قويا كالأخر، وواضح أنه مثبت بنفس الطريقة - وغائر إلى ما يقارب أعلى رأسه.

«سوف تقول أنني أصبحت مشوشا؛ لكن، إن فكرت بذلك، فلا بد أنك لم تظن إلى حقيقة الاستقرار. ولاستعارة عبارة فكهة، لم يحدث أن عجزت مرة عن ملاحظة، الطريدة، ولم أفقد الأثر للحظة. ليس من خلل في أي حلقة من السلسلة. لقد تعقبت السر حتى نتيجته القصوى - والمسامير كان النتيجة. وأزعم أن له مظهر نظيره في النافذة الأخرى من كل الوجوه؛ سوى أن هذه الحقيقة كانت باطلة تماما (وحاسمة بما قد تبدو عليه) عندما تقارن مع الاعتبار الذي يلغي هنا، في هذه النقطة، الدليل إلى الحل. «لا بد من وجود خطأ ما»، أقول، «بخصوص المسامير»، لمسته؛ فانفصل الرأس، مع ما يقارب ربع بوصة من ساقه، بين أصابعي. وبقيّة الساق كانت في الثقب، حيث كسرت. كان الكسر قديما (لأن حافاته تلبست بالصدأ)، والظاهر أنه، ليثبت، فقد تلقى ضربة بمطرقة، طمرت جزئيا قسما من الرأس في أعلى الضرفة السفلية. أعدت وضع قسم الرأس بعناية في الثلمة من حيث أخذته، ليتم بذلك الشبه الكامل

بالمسمار - ويختفي الصدع. وبضغط الزنبرك، رفعت الضرفة برقة بضع بوصات؛ فارتفع الرأس معها، مستقرا بثبات في فجوته، أغلقت النافذة، وعاد مظهر المسمار كله مرة أخرى كاملا.

«إلى هنا لم يعد اللغز لغزا، لقد فر القاتل من النافذة المطلة من فوق السرير. وقد سقطت طوعا إثر خروجه (أو ربما أغلقت عن قصد)، لتصبح مغلقة بواسطة الزنبرك؛ وقد كان اختفاء هذا الزنبرك أمرا لم تنتبه إليه الشرطة بسبب من المسمار، - وهكذا يعتبر أي بحث إضافي غير مطلوب.

«السؤال التالي هو ذلك المتصل بأسلوب النزول. بالنسبة لهذه النقطة فقد كنت مسرورا بتطوافي معك حول المبنى. كان هناك عمود إضاءة يقع على نحو خمسة أقدام ونصف من الإطار المذكور، ويستحيل من هذا العمود على أي شخص الوصول إلى النافذة ذاتها، بله الحديث عن دخولها. لاحظت، مع ذلك، أن مصاريع الطابق الرابع كانت من نوع غريب يدعوه النجارون الباريسيون «فيرريدز» وهو نوع نادرا ما يستخدم في الوقت الحاضر، لكنه كثيرا ما يرى على الأبنية القديمة جدا في ليون وبوردو. إنها في شكل الباب العادي (المفرد وليس المزدوج)، حيث يكون نصفه السفلي مشغولا بشبك مصمت أو ذي فنحات - الأمر الذي يوفر للأيدي مقابض رائعة. في المثال الحاضر عرض هذه المصاريع ثلاثة أقدام ونصف بالتمام. عندما أبصرناهما من خلف البيت، كان كلاهما مفتوحين على النصف - مما يعني، أنهما يستقران على زاوية قائمة من الجدار. من المحتمل أن الشرطة قد فحصت، كما فعلت تماما، خلفية المسكن؛ لكنها، إن صح ذلك، عند النظر إلى هذه الفيرريدز ومدى عرضهما (وهو مالا بد

أن يتم)، لم تلاحظ هذا الاتساع ذاته، أو، في كل الأحوال، قد فشلت في أخذه بعين الاعتبار المطلوب. فالواقع، ما أن أقنعت نفسها بعدم إمكان الخروج من هذا الاتجاه، لجأت على الأرجح، إلى فحص جد متعجل. كان واضحا من الناحية الثانية، أن مصراع الشباك الذي على رأس السرير، إذا ما دفع تماما إلى الخلف تجاه الجدار، فإنه يصل في حدود قدمين من عمود الإضاءة. كما كان واضحا أيضا، أنه بمجهود على درجة كبيرة جدا من النشاط والجرأة، يمكن الدخول خلال النافذة عن طريق العمود. بالوصول إلى مسافة قدمين ونصف (نفترض المصراع الآن منفرجا إلى أقصاه) فإن لصا قد تمكن من القبض على الشبك بقوة. وبالكف، بعد ذلك، عن الإمساك بالعمود، واضعا قدميه بثقة ازاء الجدار، واثبا بجساره عنه، فإنه يؤرجح المصراع كمن يغلقه، فإذا تخيلنا النافذة مفتوحة في ذلك الوقت، فقد يؤرجح نفسه حتى داخل الغرفة.

أرجو أن تضع في بالك أنني تكلمت عن حركة بدرجة غير عادية جدا مما يتطلبه النجاح في عمل بمنتهى الصعوبة والخطورة. إن قصدي أن أبين لك أولا، أن هذا الشيء كان من الممكن إنجازه؛ - لكنني، ثانيا وعلى الخصوص، أرغب في أن أخلف في وعيك خاصية تلك الرشاقة غير العادية جدا - والخارقة للعادة تقريبا والتي قد تمكنت من إنجازه.

«سوف تقول، دون شك، مستخدما لغة القانون، أنه، لكي أظهر حجتي، كان على أن أهون بدلا من الإصرار على المغالاة في تقدير الحركة المطلوبة في مثل هذا العمل. هذه قد تكون الممارسة في القانون، وليس في العرف العقلي. إن الحقيقة المجردة هي قصارى هدي. وهدفي المباشر

أن أقودك إلى أن تضع بالمجاورة، تلك الحركة غير العادية التي تحدثت عنها الآن، مع ذلك الصوت الغريب جدا، الحاد (أو الخشن) غير المنتظم، والذي لم يتفق شخصان على جنسيته: ولم يمكن أن ترصد مقاطع في نطقه».

مع هذه الكلمات خطر على بالي تصور غامض ونصف مكتمل لمقصد دوبن. لقد بدوت أنتي على شفا الإدراك، دون مقدرة عليه — لأن الرجال، أحيانا، يجدون أنفسهم على حافة التذكر، دون أن يتمكنوا، في النهاية، من أن يتذكروا. واستمر صديقي في خطابه.

«سوف ترى» قال: «أنني حولت المسألة من وسيلة الخروج الى تلك الخاصة بالدخول. كان أمني أن أوضح فكرة أن كليهما تؤديان بنفس الطريقة، في الموضع ذاته. دعنا الآن نعود الى فضاء الغرفة. دعنا نمسح مظاهرها. لقد بعثرت، كما قيل، أدراج الخزانة مع بقاء الكثير من مواد الزينة داخلها. النتيجة هنا شاذة. إنه مجرد تخمين — وسخيف جدا — وليس أكثر. من أين لنا أن نعرف أن المواد الموجودة في الأدراج لم تكن كل ما كانت تحتويه تلك الأدراج أصلا؟ فقد عاشت السيدة ل، أسبنائي وابنتها حياة عزلة دائمة — لم تلتقيا بضيف — نادرنا الخروج — وقليل ما عمدتا الى تغييرات الملابس المتعددة، وتلك التي وجدت كانت على الأقل من الجودة بحيث يستبعد أن تقتنى من قبل تينك السيدتين. وإذا كان لص قد أخذ أي شيء، فلم لم يأخذ الأفضل — لم لم يأخذ الكل؟ وبكلمة، لم أهمل أربعة آلاف فرنك ذهباً ليرهق نفسه بحزمة من الملاءات؟ لقد أهمل الذهب. جميع المبلغ المذكور، تقريبا، من قبل السيد مينيو المصري، فقد عثر عليه، بأكياس، على

الأرض. ولهذا أتمنى أن تسقط من أفكارك فكرة الدافع الحمقاء، وقد تولدت في أذهان الشرطة عن تلك الجزئية من الدليل، والتي تتحدث عن مبلغ تم توصيله إلى باب البيت، إن مصادفات تفوق هذه عشر مرات (توصيل المبلغ، وارتكاب جريمة خلال ثلاثة أيام بحق متلقيه) تحدث لكل منا على مدار الساعة، ودون أن تجتذب — أي ملاحظة خاطفة، المصادفات، على وجه العموم، حجر عثرة عظيم في طريق تلك الطبقة من المفكرين الذين تدربوا من دون إلمام بنظرية الاحتمالات — تلك النظرية التي تدين لها أعظم مقاصد البحث الإنساني سموا، بفضل أمثلة إيضاحاتها السامية العظمى. في المثال الحاضر، لو أن الذهب قد اختفى، فإن واقعة توصيله بثلاثة أيام سابقة ستشكل شيئا ما أكثر من مصادفة. ولأصبحت معززة لفكرة الدافع هذه. لكن، إن كان علينا أن نفترض الذهب دافعا لهذا العنف، وتحت الظروف الحقيقية لهذه القضية، فسيلزمنا أيضا أن نتخيل القاتل على أنه أحرق شديد الارتباك بحيث يتخلى عن الذهب ودافعه معا. ولكي نمنع النظر بهذه الجريمة خاصة، سنضع الآن، في اعتبارنا، النقاط التي أثرت انتباهك إليها — الصوت الغريب، الرشاقة غير العادية، وغياب الدافع المثير لجريمة استثنائية في بشاعتها، كهذه. هنا امرأة خنقت حتى الموت بقوة اليد، وحشرت إلى أعلى المدخنة ورأسها إلى الأسفل. إن القتل العاديين لا يلجأون إلى مثل هذا الأسلوب في القتل. وإن هم فعلوا ذلك، فلا أقل من أن يتخلصوا من القتل. بالطريقة التي حشرت بها الجثة الى أعلى المدخنة، سوف تعترف بأن هناك شيئا ما مفرط الشذوذ، شيئا ما يتعارض كلية مع أفكارنا

الاعتيادية عن السلوك الإنساني، حتى عندما نفترض الجناة كأكثر الرجال فسادا. وفكر، أيضا، إلى أي حد عظيم كانت عليه تلك القوة، والتي تمكنت من قسر الجسد على أن ينحشر عاليا في فتحة كتلك، بحيث أن قوة مؤتلفة من عدة أشخاص كانت بالكاد كافية لسحبه إلى أسفل!

«وانظر، الآن، إلى دلالات أخرى لفعل قوة هي أكثر أعجوبة. على الموقد هناك خصل كثيفة - خصل كثيفة جدا - لشعر آدمي رمادي. وتلك قد انتزعت بجذورها. انك لعل دراية بالقوة العظيمة المطلوبة، وإن كانت لاقتلاع عشرين أو ثلاثين شعرة من الرأس معا. لقد رأيت الخصل المذكورة كما رأيتها شخصا. جذورها (المنظر بشع!) منزوعة مع مزق من فروة الرأس - كأمانة مؤكدة لتلك القوة الهائلة التي بذلت لاجتثاث ما يقارب نصف مليون شعرة دفعة واحدة، لم تكن حنجرة السيدة العجوز مقتطعة فقط، وإنما الرأس قد فصل نهائيا من الجسد! كانت الأداة مجرد موسى. أود أيضا أن تطلع على الضراوة البشعة في هذه الأعمال. أما عن الكدمات على جسد السيدة ل، أسبنائي فلن أتحدث. لقد أعلن السيد دوما ومساعد الكفو السيد أتين أنها نتجت عن أداة كليلة، وإلى هذا الحد فإن السيدين كانا مصيبين جدا. لقد أصبح واضحا أن الأداة الكليلة هي أحجار البلاط في الفناء حيث سقطت الضحية من النافذة المطلة من على السرير. هذه الفكرة، بقدر ما قد تبدو عليه من بساطة الآن، أفلتت من ادراك الشرطة لنفس السبب الذي جعل اتساع المصاريح يفلت منها - إذ أن مسألة المسامير، قد ختمت على بصيرتها تماما، حيال امكانية فتح

النوافذ. في أي وقت على الإطلاق. «وإذا كنت الآن، اضافة لكل هذه الأشياء، قد فكرت مليا بفوضى الشقة الشاذ، فقد ذهبنا بعيدا كي نجمع الأفكار عن خفة حركة صاعقة، قوة خارقة، ضراوة وحشية، مجزرة بلا دافع، بشاعة مرعبة غريبة غرابية مطلقة عما هو إنساني، وصوت لم تألف نغمته آذان رجال من أمم شتى، مجرد من أية خصائص أو مقاطع ذكية. وبعد فما النتيجة التي ستعقب ذلك؟ وأي إنطباع تركته على مخيلتك؟».

ما أن سألني دوين السؤال، حتى شعرت بقشعريرة في بدني. قلت «رجل مجنون، الذي قام بهذه الفعلة - معنوه ما مفترس، هرب من مصحة «سانتي المجاورة». واجابني، «لعدة اعتبارات، فإن فكرتك ليست بعيدة. لكن أصوات المجانين، حتى في أكثر نوباتهم هياجا، لم تكن لتتطابق مع ذلك الصوت الغريب الذي سمع من فوق السلال. المجانين ينتمون إلى أمة ما، ولغتهم على أية حال، متماثلة في كلماتها، وتتمتع دائما بتماثل في مقاطعها. وفضلا عن ذلك، فإن شعر المجنون لا يشابه ما في يدي الآن. لقد استخلصت هذه الخصلة الصغيرة من قبضة السيدة ل، أسبنائي المطبقة عليها بقوة. أخبرني ما الذي يمكنك أن تقول عنها».

قلت، وأنا فاقد لرباطة جأشي تماما، «دوين، إنه لأغرب شعر على الإطلاق - إنه ليس بالشعر الآدمي».

فقال: «أنا لم أجزم بذلك، لكن، وقبل أن ننهي هذه النقطة، أود أن تلقي بنظرة على هذا الرسم المبسط الذي تمثلته من هذه الورقة. إنه صورة طبق الأصل لما تم وصفه في فقرة واحدة من الشهادة - مثل،

كدمات داكنة وخدوش أظافر عميقة، على حنجرة الأنسة ل، أسبنائي، وفي أخرى (عن السيدين دوما وأتين) مثل، سلسلة من البقع المزرقة، تنجلي عن آثار لأصابع».

«سوف تلاحظ»، استطرد صديقي، فيما نشر الورقة على الطاولة من أمامنا، "هذا الرسم يعطي فكرة لسجل جاهز وكامل. وليس هناك من ملمح ناقص. كل أصبع أبقى على القبضة المربعة - ربما حتى وفاة الضحية - وبواسطتها غرس نفسه في الرقبة. حاول الآن، أن تضع جميع أصابعك، في نفس الوقت، على الآثار المتتالية كما تراها."

وقمت بالمحاولة دونما اقتناع.

فقال، "لعلنا لا نعطي لهذه المسألة المعالجة المطلوبة، فالورقة منشورة على سطح مستو، بينما حنجرة الإنسان اسطوانية، هذا قضيب خشبي وقطره يماثل تقريبا الحنجرة. لف الرسم من حوله، ومحاولة التجربة مرة أخرى".

وكررت التجربة، بيد أن الصعوبة أضحت أكثر جلاء مما سبق، فقلت له، "ليست - هذه - بأثار ليد آدمية".

فعقب دوين، "اقرأ الآن هذه الفقرة من كوفير".

لقد كان بيانا تشريحا دقيقا، ووصفيا على الأخص لأورانج أو تانج، أسمر مصفر، من جزر الهند الشرقية. القامة العملاقة، القوة والنشاط الهائلان، الضراوة الوحشية، إضافة إلى ميول التقليد لدى هذه الثدييات المعروفة جيدا لدى الجميع. هنا أدركت على التو منتهى الفظاعة في هذه المقتلة.

"إن وصف البراثن"، قلت، حالما أنهيت القراءة "مطابق جدا لهذا الرسم. ولا أرى أي حيوان غير الأورانج أو تانج،

من الأنواع المذكورة هنا، يمكن أن يترك أثارا للخدوش، كما تمثلتها. هذه الخصلة المصفرة، أيضا، مماثلة لصفة حيوان كوفير. لكنني لم أتمكن من فهم خصوصيات هذا اللغز الخفيف. إلى جانب ذلك، كان هنالك صوتان سمعا في حالة شجار، وأحدهما كان دونما جدال صوتا لفرنسي.

"حقيقة، وسوف تتذكر تعبيرا قد أجمع عليه تقريبا، في الإفادات، بشأن هذا الصوت، التعبير، يا إلهي، والذي شخصه، خلال تلك الظروف، بدقة أحد الشهود مونتاني بائع الحلوى، كتعبير عن الاحتجاج أو التعنيف.

وبناء على هاتين الكلمتين، إذن، أقمت آمالي وإلى حد بعيد لحل هذا اللغز حلا شاملا. كان الفرنسي على علم بالجريمة. وإنه من الممكن - والحقيقة أنه أكثر كثيرا من المحتمل - أن يكون بريئا من الضلوع في العملية الدموية التي تمت. لعل الأورانج أو تانج قد هرب منه، ولعله قد لحق به إلى الشقة، لكن، تحت ظروف الهياج التي تلت، لم يتمكن أبدا من القبض عليه. وما زال مطلق السراح. سوف لن أتابع هذه التخمينات - إذ ليس لي الحق أن أطلق عليها أكثر من ذلك - وحيث أن ظلال الفكر التي بنيت عليها هي بالكاد ذات عمق كاف لتصبح مدركة عقليا من جانبي، وحيث لا أستطيع أن أزعم بأنني سأجعلها معقولة بالنسبة لفهم الآخرين، سوف نسميها تخمينات، إذن، وهكذا سنتحدث عنها، وإذا كان الفرنسي المذكور حقيقة، كما افترض، بريئا من هذه البشاعة، فإن هذا الإعلان، الذي تركته ليلة البارحة. لدى عودتنا إلى البيت، في مكتب لي موند (صحيفة معنية بشؤون التحميل، وكثيرا ما يطلبها البحارة)

سوف يأتي به إلى مكاننا " .

"اصطياذ - في غابة بولونيا، في الصباح المبكر من الـ - جاري. (صبيحة يوم الجريمة)، أورانج أوتانج كبير جدا ذو لون مصفر، من نوع البورنيز، يمكن لصاحبه (والذي من المؤكد أنه بحار، يتبع سفينة مالطية) أن يستعيد الحيوان، بناء على وصفه له وصفا مرضيا، ودفع مصاريق ضئيلة ناشئة عن اصطياذه وحفظه.

الاتصال على الرقم شارع، فوبورغ القديس جرمان - الدور الثالث. " وتساءلت، " كيف أمكنك معرفة، أن الرجل بحار، ويتبع سفينة مالطية " .

"لم أعرف ذلك"، وقال، "ولست متأكدا منه. مع ذلك، هاهنا قطعة شريط صغيرة، والتي من شكلها ومظهرها الدهني، تبدو أنها استخدمت في ربط الشعر لواحدة من تلك الضفائر الطويلة التي يتفنن بها البحارة. بالإضافة إلى أن هذه العقدة مع أخريات عددها قليل مما يستطيع البحارة ربطها، كما أنها مميزة لدى المالطين. التقطت الشريط عن أسفل عمود الإضاءة. وهو من غير الممكن أن يخص أيا من الفقيدتين. الآن، وبعد هذا، فإن كنت مخطئا في استنتاجي حول هذا الشريط، بأن الفرنسي بحار ويتبع سفينة مالطية، فيبقى أنني لم اجترح أي ضرر بما قلته في الإعلان. إن كنت مخطئا فسيفترض وحسب، أنني توهمت لبعض الأسباب، التي لن يتجشم مشقة البحث فيها. لكن إن كنت محقا، فإن نقطة ثمينة قد أحرزت. ولعلمه بالجريمة مع براءته منها، فمن الطبيعي أن الفرنسي ستردد بالتجاوب مع الإعلان - والمطالبة بالأورانج أوتانج. وسيفكر على هذا النحو: أنا بريء، أنا فقير، والأورانج

أوتانج ذو قيمة عالية - وهو في حد ذاته ثروة بالنسبة لشخص في مثل ظروفه - فلم أفقده لمخاوف من الخطر تافهة، ها هوذا، في قبضتي. لقد وجد في غابة بولونيا - على مسافة كبيرة من مسرح تلك المجزرة. كيف يمكن الشك أولا بحيوان بهيم أنه قام بتلك الواقعة. كانت الشرطة محتارة - وأخفقت في إيجاد أدنى دليل. وحتى في حال توصلها للحيوان، فإن من المستحيل أن تثبت معرفتي بالجريمة، أو أن تثبت إدانتي بسبب تلك المعرفة، فوق ذلك أنا معروف. المعلن يسميني صاحب الحيوان. أنا لست متأكدا من أي مدى قد تصل إليه معرفته. فإن تحاشيت إدعاء ملكية على هذا القدر من القيمة، والمعروفة بأنني صاحبها، فسأجعل من الحيوان، على الأقل، عرضة للاشتباه. وليس في خطتي أن أشد الانتباه لآلي ولا إلى الحيوان. سوف أجيب على الإعلان، وأحصل على الأورانج أوتانج، واحتفظ به قريبا، حتى تنتهي هذه المسألة.

في هذه اللحظة سمعنا خطوة على السلالم.

فقال دوبن، "كن مستعدا بمسدساتك، لكن دون استخدامها أو إظهارها حتى إشارة مني".

لقد ترك باب البيت الأمامي مفتوحا، ودخل الزائر دون دق الجرس، وتقدم عدة خطوات في بيت السلم. لكنه الآن يبدو مترددا، إننا نسمعه ينزل. كان دوبن يتحرك بسرعة إلى الباب، عندما سمعناه مرة أخرى يأتي إلى أعلى. ولم يرجع مرة أخرى، وإنما خطا بتصميم إلى أعلى، وطرق باب شقتنا.

"إدخل"، قال دوبن، بصوت ودي مبتهج.

ودخل رجل، كان بحارا، ويبدو عليه -

الطول والمتانة، شخص له بنية عضلية، بسيماء ذي تعابير شيطانية جريئة واضحة، وعلى العموم أقرب للجاذبية. وقد لوحث الشمس وجهه إلى حد كبير، يختفي أكثر من نصفه تحت سبال، وشاربين.

كان بحوزته هراوة عظيمة من شجر البلوط، وإن بدا من ناحية أخرى غير مسلح. إنحنى إلى الأمام، محييا إيانا تحية المساء، بلهجة فرنسية، والتي مع كونها فجأة إلى حد ما، فلا زالت تنبئ بما يكفي عن أصل باريبي.

فقال دوين، "إجلس يا صديقي، أعتقد أنك تقصدنا من أجل الأورانج أوتانج. أقسم، أنني أكاد أحسدك، على ملكيته ما أروعه، لاشك أنه حيوان ثمين جدا. كم تقدر له من العمر؟".

تنفس البحار الصعداء، وتم مظهره عن التحرر من عبء ثقيل، فأجاب بعدها بلهجة واثقة: "أني لي أن أعرف - لكنه لا يمكن أن يكون أكثر من أربع أو خمس سنوات. أحتفظ به هنا؟".

"أوه. كلا، ليس لدينا الاستعداد لحفظه هنا. إنه في اسطبل العربات في شارع دوبورج، بالقرب منا. بإمكانك أن تأخذه في الصباح، وأنت مستعد بالطبع للتعرف عليه؟".

"كن على ثقة يا سيدي".

فقال دوين، "سوف استاء لفارقته". "لن أرضى أن تكون كل هذه المشقة بلا مقابل، يا سيدي". أكد الرجل، "لا أظن ذلك، إنني على استعداد تام لدفع مكافأة عن العثور على الحيوان - وذلك يعني، أي شيء في حدود المعقول".

"حسنا"، أجاب صديقي، "هذا أمر منصف جدا، كن على ثقة. دعني أفكر! - ماذا سأختار؟ أوه. سأقول لك. مكافأتي

ستكون هذه. سوف تعطيني كل ما في مقدورك من معلومات عن تلك الجرائم في شارع مارجو".

قال دوين الكلمات الأخيرة بنبرة خافتة جدا، وبهدوء تام. وبنفس الهدوء أيضا، مضى تجاه الباب، فأقفل ووضعت المفتاح في جيبيه. سحب المسدس من حزامه ووضع على الطاولة دون أدنى عصبية.

إحمر وجه البحار كما لو كان يعاني من اختناق، إنحنى على قدمه واختطف هرواته، لكن في اللحظة التالية تهالك في كرسيه، مرتجفا بعنف، يعتريه سيماء الموت ذاته. لم يتفوه بكلمة - لقد أشفقت عليه من أعماق قلبي.

فقال دوين، بلهجة لطيفة، "يا صديقي، إنك تستثير نفسك دونما داع - في الحقيقة. نحن لا نضمر لك الأذى أيا كان. أعاهدك بشرفي كرجل، وكفرنسي، بأننا لا ننوي إيذائك، أنا أعرف تماما أنك برىء من بشاعات شارع مارجو. ولن يجدي، مع ذلك الإنكار بأنك ضالع فيها إلى حد ما. مما سبق وقلته، فلا بد أن تعرف بأن لدي وسائل في المعرفة حول هذه القضية - وسائل لا يمكن أن تحلم بها أبدا. والآن فإن الأمر على هذا النحو. إنك لم تفعل شيئا كان بإمكانك تحاشيه - أي شيء، بالتأكيد، مما يجعلك ملوما. حتى أنك لست مهتما بالسرقة، لما كان ممكنا أن تسرق وتفلت من العقاب. ليس لديك ما تخفيه. ليس لديك سبب للمواربة. في المقابل، أنت ملتزم بكل مبادئ الشرف أن تقر بكل ما تعرف. فثمة رجل بريء مسجون الآن، ومتهم بنفس الجريمة التي يمكنك أن تعين الفاعل فيها".

استعاد البحار حضوره الذهني، بدرجة عالية، لكن شجاعته الأصلية في التحمل كانت قد تلاشت.

"فلتعني يا إلهي!" قال ذلك بعد لحظة صمت، "سوف أخبرك بكل شيء أعرفه عن هذه المسألة، - لكنني لا أتوقع أن تصدق نصف ذلك - وأزعم - أنني سأكون أحق في الحقيقة إن توقعت. يبقى أنني بريء، وسوف أجلو عن صدري كل ما يثقله، وإن مت في سبيله.

وكان هذا ما قد رواه بالفعل، لقد قام مؤخرا برحلة إلى الأرخبيل الهندي، وقد كَوّن فريقا من المجموعة الأصلية، رسي في بورنيو، ومضى إلى الداخل في رحلة للتنزه. ولقد اصطاد ورفيق له الأورانج أوتانج. وبموت الرفيق، استحال الحيوان ملكية خالصة له. بعد صعوبات عظيمة بسبب ضراوة صيده العنيد أثناء الرحلة إلى الوطن، نجح أخيرا في إيوائه بأمان في مسكنه الخاص في باريس، حيث أبقاه معزولا بعناية، لكي لا يجتذب إلى نفسه فضول جيرانه المزعج، وإلى أن يشفى من جرح في قدمه حدث له من شظية على ظهر سفينة. وكان قصارى غايته أن يبيعه.

وبالعودة إلى البيت من حفلة سمر لبعض البحارة ليلا، أو بالأحرى صباح الجريمة، وجد الحيوان يشغل غرفة نومه الخاصة، حيث انفلت من حجرة صغيرة مجاورة، والتي يفترض أن تكون، كما ظن، منطقة مأمونه. كان يجلس قبالة مرآة، والموسى بيده مغطى كليا بالرغوة، محاولا القيام بالحلاقة ومما لا شك فيه أنه كان يراقب سيده فيما سبق من خلال ثقب مفتاح الحجرة. لقد إرتج على الرجل للحظات ولم يدر ما يفعل، لرؤية سلاح بهذه الخطورة في حوزة حيوان ضار جدا، وقادر على استخدامه بكفاءة. لقد كان معتادا، مع ذلك، على تهدئة المخلوق، حتى في أعنف أمزجته باستخدام السوط، وهو ما سيلجأ إليه الآن. ولدى رؤيته، انطلق

الأورانج أوتانج في الحال عبر باب الشقة إلى أسفل السلالم ومن ثم عبر النافذة المفتوحة لسوء الحظ، إلى الشارع.

وتابعه الفرنتسي بيأس، قالقرد، والموسى مازال في يده يتوقف أحيانا للتطلع إلى الخلف والإيماء لمطارده، حتى يكاد الأخير أن يتمكن منه. عندئذ ينفلت مرة أخرى. وعلى هذه الحال استمرت المطاردة زمنا طويلا، كانت الشوارع هادئة هدوءا شديدا، إذ كانت تقترب من الثالثة صباحا، وبالمروور من زقاق خلف شارع مارجو، شد انتباه الهارب وميض ضوء من نافذة شقة السيدة ل، أسبنائي المفتوحة، في الطابق الرابع من بيتها. وباندفاعا إلى المبني، لاحظ عمود الإضاءة، فتسلق إلى أعلى بخفة لا تصدق، أمسك بالمصراع، الذي كان مردودا نهائيا يملأصقة الجدار، وخطر بواسطته مباشرة من فوق رأس السرير. كان هذا العمل الفذ لم يستغرق الدقيقة. وبدخول الأورانج أوتانج إلى الغرفة دفع المصراع لينفتح مجددا.

كان البحار، فرحا ومحتارا، في نفس الوقت، وكانت لديه آمال كبيرة في إعادة القبض حالا، على البهيم، حيث يصعب عليه الهروب من الفخ الذي أوقع نفسه فيه، إلا بواسطة العمود، حيث يمكن أن يواجه لدى نزوله. من الجانب الآخر، كان هناك سبب كبير للقلق لما يمكن أن يفعله في البيت، هذا الخاطر الأخير دفع الرجل بالحاح لتابعة الهارب. وكان تسلق عمود الإضاءة دونما صعوبة، وخصوصا بالنسب لبحار، لكن، بوصوله إلى مستوى ارتفاع النافذة، والتي تقع على مبعدة من يساره، توقف تقدمه، وكان أكثر ما يمكن احرازه أن يشرئب عاليا للتمكن من نظرة خاطفة على داخل الغرفة. وبذلك النظرة

أوشك على السقوط من موقعه بسبب رعب هائل.

في هذا الآن، كانت تلك الإستغاثات التي احتدمت مرعبة أثناء الليل، والتي روعت نزلاء شارع مارجو في منامهم. كان من الواضح أن السيدة ل. أسبنائي وابنتها منشغلتان، فيما ارتدتا ثياب النوم، بترتيب بعض الأوراق في الخزانة الحديدية سالفة الذكر، التي دفعت على عجالاتها إلى وسط الغرفة. كانت مفتوحة، تنتشر محتوياتها على الأرضية حولها. لا بد أن الضحيتين كانتا تجلسان وظهراهما إزاء النافذة، ولعل من المحتمل أنه منذ اللحظة التي مرت بين دخول الوحش واستغاثتهما لم تشعرأ به عندها. وقد عزتا اصطفاق المصاريع بالطبع إلى أثر الرياح.

في اللحظة التي تطلع فيها البحار إلى الداخل، كان الحيوان العملاق يمسك بالسيدة ل. أسبنائي من شعرها (والذي كان منسدلا، حيث كانت تمشطه) وأخذ يلوح بالموسى في وجهها، مقلدا حركات الحلاق. قبع البنت منكفئة دونما حراك، وتلاشت قواها. وكان لصراخ العجوز ومقاومتها (أثناء اقتلاع الشعر من رأسها) الأثر في تغيير مسلك الأورانج الذي كان سلميا على الأرجح إلى الغضب، وبضربة حاسمة من ذراعه القوي احتز رأسها تقريبا من جسمها. فاشعل مرأى الدماء غضبه إلى حال من السعار، فأخذ يصر على أنيابه، ويرسل الشرر من عينيه، ليقفز على جسد الفتاة، ويغرز برائثه في حنجرتها، مبقيا قبضته حتى هلكت. وقعت نظراته الوحشية والمتقلبة في هذه اللحظة على رأس السرير، حيث يكاد أن يرى وجه سيده من فوقه متشنجا من الرعب. لقد استحال العنف البالغ

للحيوان، والذي دونما ريب مازال - يحمل ذكرى السوط المفزع، إلى خوف. ولشعوره بدنو العقاب، بدا ميالا لاختفاء آثاره الدامية، أخذ يثب داخل الغرفة بنوبة من هياج عصبي، مبعثرا وكاسرا أثاثها كلما تحرك وساحبا الفراش من السرير. في الختام، أمسك أولا بجثة الفتاة وحشرها في المدخنة، كما وجدت. بعد ذلك جثة العجوز والتي قذف بها حالا وبتهور من النافذة.

وحالما توجه القرد إلى النافذة بحمله المشوه، انكمش البحار صوب العمود، وانزلق عليه إلى الأسفل بدلا من التسلق، مسرعا في الحال إلى بيته - مستفظعا ما آلت إليه المجزرة، راضيا في رعبه، باطراح كل همومه حول مصير الأورانج أوتانج. الكلمات التي سمعت من قبل المجموعة على السلالم كانت هتافات الفرنسي من الذعر والفزع، مضاف إليها بربرة الحيوان الوحشية.

أكاد لا أجد ما أضيفه، فلا بد أن الأورانج أوتانج قد هرب من الغرفة عن طريق العمود، قبل اقتحام الباب. ولا بد أنه أغلق النافذة بعد مروره منها. ولقد تم اصطياذه من قبل صاحبه لاحقا، وحصل في مقابله على مبلغ كبير من حديقة النباتات، وقد اطلق سراح لي بون حالا بعد روايتنا للظروف (مع بعض التعليقات من دوين) في مكتب مدير الشرطة.

هذا الموظف، على أية حال ميال إلى صديقي، لم يستطع أن يخفي تماما كدره في منعطف ما آلت إليه الحوادث، كما كان مسرورا للمشاركة بسخرية أو بأخرى حول حصافة أي شخص يهتم بشؤونه الخاصة.

"دعه يتكلم"، قال دوين ذلك معتقدا بعدم ضرورة الرد "دعه يتحدث،

سيخفف من أعباء ضميره، إنني راض عن
هزيمته في عقر داره. مع ذلك ففي اعتقاده،
أن إخفاقه في حل اللغز، ليس مدعاة
للهشة بأي حال، وذلك في الحقيقة لأن
صاحبنا المدير، بطريقة ما، بارع جدا في
التظاهر بعمق التفكير. فمن حكمته لا
وجود للمدق في الزهرة، فهي بأجمعها
رأس دونما جسد، كصور الإلهة لافيرنا -
أو، في أحسن الأحوال، كلها رأس وأكتاف،
مثل سمك القد. لكنه مع كل ذلك مخلوق
ظريف. إنني معجب به لطابعه الفريد في
المرح، والذي أحرز بوساطته سمعة
لابداعه... أقصد الطريقة التي تجبره أن
ينكر الوجود ويفسر العدم "!"*

نجم أزرق بعيد..

● سهيل الشعار

- ١ -

منذ أيام قليلة أمطرت السماء بجنون.. كأنها أصيبت بنوبة هستيريا، فقررت فوراً شراء حذاء جديد، بسبب وجود بعض الثقوب في حذائي البالي.
حينما وصلتُ إلى محل لبيع الأحذية كانت جواربي قد تبللت تماماً بمطر سريع، مضطرب.

- ٢ -

فيما بعد اكتشفت أن حذائي الجديد ضيق. بدأ يذكرني بهذا العالم ويزيد آلامي ومعاناتي.. وقد فشلت جميع محاولاتي الجادة في إيجاد طريقة ما لتوسيع هذا الحذاء اللعين.
خمسمائة ليرة خسارتي مع هذا الحذاء المشؤوم «شو هالمشكلة ياناس».

- ٣ -

سألتقي غداً، حوالي الساعة العاشرة صباحاً بفتاة لا أعرفها، اتصلت بي وقالت إنها

تريد رؤيتي لأمر ضروري، يتعلق بمستقبلي من أين حصلت على رقم هاتفي في العمل؟
فأجابت بأنها ستقول لي بعد اللقاء.
طوال الليل وأنا أحضر نفسي لهذا اللقاء، وأحسب ألف حساب وبالطبع لم أنس أبدا
حذائي، والتفكير بطريقة ما لتوسيعه.

- ٤ -

كان الليل مليء بنجوم زرقاء مضيئة، ورأيت لأول مرة، منذ عدة سنوات نجمي
الأزرق الكبير، وقد ازداد بريقا وتوهجا.
- آه.. لقد عاد..
تقول جدتي:
«إن لكل إنسان نجم في هذه السماء الواسعة، والنجوم بعدد سكان الأرض، لا تنقص
ولا تزيد والنجم يختفي بموت صاحبه...»
لكن نجمي اختفى ذات مساء، ولم أمت، وها هو يعود اليوم، لو كانت جدتي الطيبة
لا تزال على قيد الحياة لأقنعته بأن الشطر الأخير من نظريتها في الفلك غير صحيح..
بدليل اختفاء نجمي الأزرق وبقائي على قيد الحياة..

- ٥ -

كنت أحب نجمي الأزرق كثيرا وأفكر به أثناء النهار، وأنتظره بحب وشوق ورغبة
قوية متجددة..
- إنه أنا..
ومن الطبيعي أن يحب المرء نفسه - ولو قليلا -
لكنه عندما اختفى فجأة من سماء المدينة أحسست بشيء ينكسر بداخلي ويتحطم..
وبمرارة قاسية وبموت أمني واستمراري في هذه الدنيا.
لكنه ها هوذا يعود، وها هو الحب ينبت في قلبي مرة أخرى ويعود الأمل ليزهر فوق
أغصان روعي.
كان متوهجا، ومشعا هذا المساء، أكثر من أي مساء آخر، فشعرت بفرح غريب
يغمرني، وبحبور عميق يملأ نفسي، ويلامس كياني الداخلي، فأخرج إلى الشرفة بين فترة
وأخرى لأنظر إليه، وأتأكد من بقاءه.

- ٦ -

كان الصباح ماطرا أيضا، وباردا، ارتديت ملابسني وخرجت.. وفي الطريق التقيت
بجارتنا الحلوة، فحييتني بشيء من الارتباك والخجل.. لاحظت انها جميلة أكثر من أي
وقت مضى.. كنجمي الأزرق الكبير، وتمنيت في تلك اللحظة أن أعانقها، وأصارعها

بحبي القديم الذي يعذبني وينهش لحم قلبي.. لكنني خشيت أن أتأخر عن مواعيدي،
فأسرعت...

-٧-

آه.. كم هو ضيق هذا العالم..
ضيق كحذائي الأسود الجديد، الذي يأكل في كل خطوة أخطوها جزءا من لحمي. في
السرفيس فكرت بجارتنا، التي وقعت بحبها منذ سكنت الحارة. إنها فاتنة حقا، شعرها
شديد السواد، وعيناها رائعتان، وديعتان، وفمها ناعم لذيذ، وهي حسب اعتقادي -
وبناء على الجولات المكوكية العديدة التي قمت بها وتسكعت حول منزلها - تعمل في
مصنع للأحذية.
- آه.. لماذا لم أسألها هذا الصباح عن طريقة ما لتوسيع حذائي الضيق اللعين؟ «العمى
على هالنهار»..
ربما ستعتبر ذلك نوعا من المزاح والمداعبة، لكنني سوف أؤكد لها أن ما أقوله حقيقة
واقعية، وذلك بعد أن أنزع الحذاء لترى - بأم عينها - ماذا فعل بلحم قدمي!
بعد ذلك، ربما ستفيدني - أفادكم الله - وترشدني إلى طريقة مناسبة تنقذني من هذه
الضائقة الحذائية.
ثم ضحكت بيني وبين نفسي، ضحكة صفراء بائسة، باصقا بحقد، لاعنا أحذية هذا
العالم الضيق..
نزلت من السرفيس وخطوت.. عاد الحذاء ليؤلمني، وليأكل ويلحس لحمي.. إنني
أتقدم بهدوء وببطء من المكان الذي حققته لي تلك الفتاة المجهولة التي اتصلت بالأمس،
ألمح هناك صبية حلوة.. واكتشفت بعد لحظات أنها جارتنا..
- «العمى على هالشغلة»، ماذا تفعل هنا؟ «شو هالفضيحة يا جماعة؟» وتذكرت
الحذاء..
آه.. أجل.. ستكون فرصة مناسبة لأسألها عن طريقة ما لتوسيعه.

-٨-

أخطو.. أنا وهي، تحت سماء مليئة بغيوم داكنة، تنذر بالشؤم أمي تمرض كثيرا هذه
الأيام، إنها عجوز، تقترب من النهاية كقنديل أوشك زيته على النفاد تمتد يدي - الطويلة
- لتمسك يدها الناعمة المؤدية التي حلمت بها منذ سكنت الحارة.. قال الطبيب: إن أمي
العجوز بحاجة إلى الراحة، والنوم، تركتها هذا الصباح نائمة وخرجت..
ندلف في زقاق ضيق من أزقة دمشق، بدأت الأشياء الضيقة تذكرني بحذائي الجديد،
جدتي أخبرتني ذات ليلة أن هذه المدينة هي من أقدم المدن في هذا العالم. ماتت جدتي،
ومات بعدها عشرات الناس.. وبقيت المدينة حية، خالدة، وستبقى..
أصابعي لا تزال قابضة بلطف على يدها المستسلمة، الحذاء لا يزال أيضا يأكل لحمي..

قالت أُمِّي ذات يوم:

«إن الموت حق». وطلبت مني بألا أبكي عليها حين ترحل.. اخترعت كذبة بيضاء نتيجة لحاجتي الداخلية ورغبتى الشديدة، وأنتم - والله يجيرنا من كلمة أنتم - تعرفون أن الحاجة أم الاختراع، الكذبة تقول:

إن في الطابق السادس من هذا البناء الذي نقف أمامه الآن - أنا وهي - صديقاً لي، وينبغي علي زيارته لأنني مشتاق له كثيراً، ندخل فوراً الدرج معتم وضيق - آه - الحذاء، اللعنة على الأحذية الضيقة، والأماكن الضيقة، وكل ما هو ضيق. المكان مظلّم - هذا لصالحي طبعاً - إنه يشبه الدرج الذي نزلت عليه عندما زرتُ أحد أصدقائي.

لقد ضبطته الشرطة الأمنية يقبلُ حبيبته في مكان عام.. لا أعرف أين بالضبط، لأنه لم يقل لي، فقط اعترف في قسم التحقيق - فرع الأمن الجنائي - بأنه قبل حبيبته نتيجة لإلحاح داخلي شديد، فرج في السجن بتهمة الإساءة إلى الأخلاق العامة، وإفساد عقلية الجيل الجديد.

بصراحة - وما في أحلى من الصراحة - أنا شخصياً - وأعوذ بالله من كلمة أنا - لم أصدق، صديقي «وبعرفو».

نصعد.. يصعد الألم من قدمي إلى خلايا رأسي.. يخفق قلبي داخل العتمة، أمد يدي:

هل تعبت؟

- أبداً..

هل تعرفين لماذا؟

- لماذا؟

- لأنك لا تزالين صبية حلوة..

تضحك...

- وأنت. هل تعبت..؟

«آه.. تذكرت. الحذاء، أجل، الحذاء اتعبني كثيراً بالأمس، ولا يزال.. الحياة متعبة حقاً مع الأشياء الضيقة..

صدقاً، كانت أُمِّي العجوز تتعب كثيراً بسبب أعمال المنزل.. «الطبخ والنفخ والغسيل والجلي والمسح والتنظيف..» غرفتنا صغيرة، أسكنها - أنا وأُمِّي - منذ عدة سنوات.. كانت أُمِّي تذهب دائماً إلى الدكان وإلى القرن، وإلى بائع الحليب والغاز وشركة الكهرباء لدفع «الفاتورة». لكن ذهبها إلى الشركة توقف منذ عدة أشهر، فقام عمال الشركة بقطع التيار الكهربائي عن غرفتنا، معه حق الطبيب منذ عدة أشهر، فقام عمال الشركة بقطع التيار الكهربائي عن غرفتنا، معه حق الطبيب في أن ينصحها بالراحة والنوم..

أمد يدي مرة أخرى، ترتفع اليد أكثر، أنسى الألم في قدمي ورأسي وأحلم بنجم أزرق بعيد يضيء حياتي البائسة، ويكسر ألمي وكأبتي أحسست بدقات قلبها الصغير تنبض بسرعة تحت أصابعي، أضغط. أضغط أيضاً بلطف، تنحدر اليد.. وحين تصل إلى الخصر تنن متنهدة:

آه.. آآه...

اليوم فقط، وأنا أنزل الدرج الضيق المعتم، صدقتُ كلام رفيقي.. «سمعتُ وقع خطوات فوق الدرج تقترب، وقبل أن نبتعد عن بعضنا قُبض علينا بالجرم المشهود».

ثلاثة رجال سألوني بحقد:

- ماذا تفعلان هنا؟

ردّ أحدهم بلؤم:

سيدي أنا أقول لك: يلعبان عريس وعروس..

- أعطنا هويتك وتفضل معنا..

- إلى أين؟

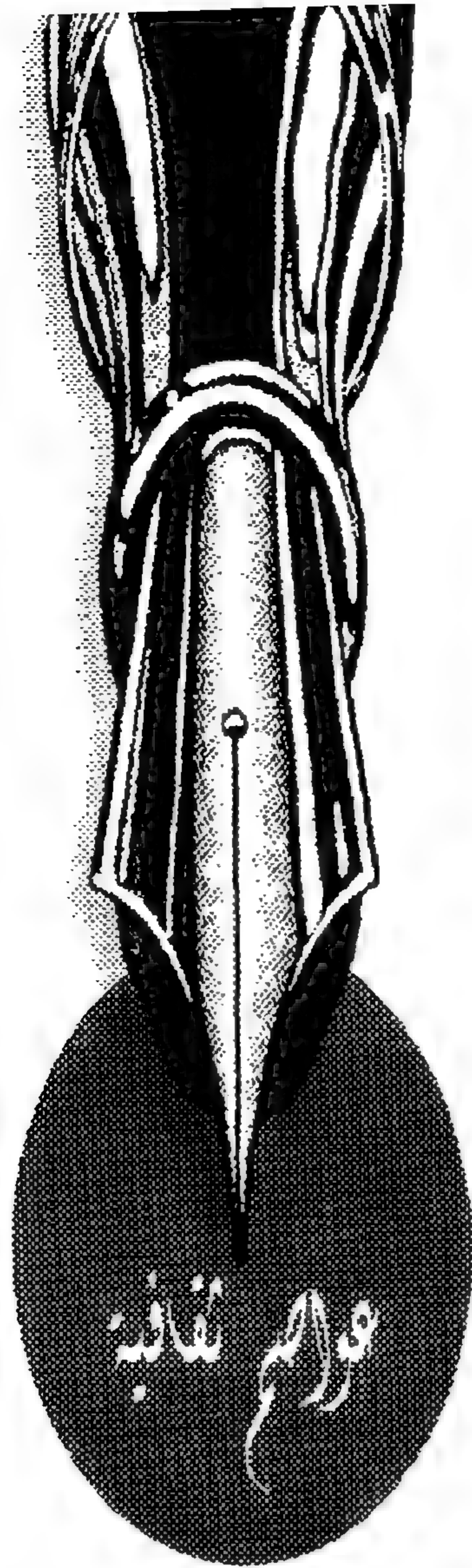
- إلى جهنم الحمراء، لا تتفلسف علينا؟

في النظارة انتابني إحساس بالمرارة واليأس، حذرني الرجل الذي يجلس وراء الطاولة - بعد عدة صفعات على وجهي - بألا أعيدها مرة ثانية، وحكم علي بالسجن الفعلي لمدة تتراوح بين ثلاثة إلى خمسة أيام.

«أمي مريضة، ووحيدة من سيجلب لها الخبز والبطاطا واللبن؟ ومن سيجلي الصحون ويمسح ويشطف الدرج؟ ويجلب لها الماء ويغسل قدميها؟

بعد ثلاثة أيام خرجت من السجن، وقد تعهدت خطيا بألا أقبل الفتيات في الأماكن العامة.

وفي الشارع تذكرت حذائي.. وغرفتنا الصغيرة، وهذا العالم الضيق ومحلات ومصانع الأحذية الجديدة، وداخل رأسي كان نجم أزرق كبير، يضيء نفسي ويلتمع بشدة...



د. أشرف صباغ	□ موسكو
صديق نور الدين	□ المغرب
علي الكردي	□ دمشق

من عروض المهرجان المسرحي التشيخوفي

في إحدى محاضراته بمسرح «على
بوابات نيكيتا» قال المخرج المسرحي
الروسي مارك رازوفسكي أن مسرحية
«الخال فانيا» هي أعظم مسرحيات أنطون
تشيخوف على الإطلاق. ولكي يبرهن
رازوفسكي مقولته هذه فهو يعرض
مسرحية «الخال فانيا» طوال خمس
سنوات — وحتى وقتنا هذا — ضمن
برنامج عروض مسرح «على بوابات
نيكيتا». علاوة على ذلك ففي عدد مجلة
«الحياة المسرحية» الروسية الذي تم
تكريسه لحياة وأعمال مارك رازوفسكي،
قام بكتابة مقالة عن هذا الموضوع (انظر
مجلة أدب

ونقد العدد
١٢٣، وكذلك
مجلة الثقافة
العالمية
العدد ٧٣).

بيتر شتاين يشير المشاكل في موسكو ويكشف نموذجا جديدا في «الخال فانيا»

الطريف في الأمر فقد صدر مؤخرا في
أمريكا (ديسمبر ١٩٩٦م) بالروسية
كتابه بعنوان «قراءة في الخال فانيا» في
٢٣٠ صفحة من القطع المتوسط مكرسا
فقط للخال فانيا، واختتمه بفصل كامل
عن ستانسلافسكي والمدرسة المسرحية
النفسية في روسيا. والمجال لا يتسع هنا
لعرض محاور وأفكار الكتاب، لأننا في
المقام الأول نود الحديث عن عرض
«الخال فانيا» للمخرج بيتر شتاين الذي
جاء على رأس العروض التشيخوفية في
المهرجان المسرحي التشيخوفي العالمي
الثاني في موسكو.

عندما عرض بيتر شتاين مسرحية
«بستان الكرز» في المهرجان التشيخوفي
الأول عام ١٩٩٢م تمكن من إثارة آراء
النقاد والصحفيين، واستفزاز الجمهور
إلى حد كبير الشيء الذي شتت الجميع

رسالة موسكو
د. أشرف الصباغ

وجعلهم يختلفون في كل صغيرة وكبيرة. وفي هذا المهرجان اقترب منه الجميع بحذر شديد في محاولة للتعامل معه بشكل موضوعي، وعليه فقد ترك النقاد والصحفيون الروس آراءهم المتطرفة على عتبات صحفهم ومجلاتهم ونظروا اليه نظرة جديدة تماما رغم اختلاف الكثيرين معه. ففي عصر «الخال فانيا» تم إسناد دور البطولة إلى الممثل الايطالي روبرتو خيرليتكسي الشيء الذي دفع جميع النقاد، ان لم يكن كلهم، إلى مقارنة هذا الممثل بالممثل الروسي ذي القتب سيرجي بورسكي، وبالممثل المحنى الظهر ميرخولد. وقد علقوا جميعا على هذه المقارنة بأنها مجرد تهكم خفيف لأن الممثل مخالف تماما على مستوى المظهر والتركيبية الجسمانية لبطل تشيخوف ولتصورات الجمهور الروسي الذي تعود دائما على شكل كل من الممثل الروسي سمكتونفسكي والجورجي باسيلاتشيفلي. وبالتالي فقد جاءت ضربة شتايين الأولى في اختيار البطل / الخال فانيا صغير الجسد، ومتوترا وعصيبا، ومحنى الظهر. وفي الفصل الثالث من العرض كان قد أصابه الشحوب التام.

كان من الصعب في البداية الاتفاق مع شتايين بشأن الخال فانيا الذي ظهر منذ البداية غاضبا ومتوترا، وبدا مهماشا للغاية، وعلى جميع حركاته وتوجهاته طابع اليأس، حيث توتره وعصبيته ويأسه غير نابعين أساسا من التفاوتات الحادة في مزاجه وحالته النفسية، وليس من طول فترة ضيافة - إقامة - البروفيسور سريبرياكوف عنده، وانما من المرض الذي تم تجاهله وأصبح الآن غير قابل للعلاج (ربما من اقباله الشديد والمستمر منذ زمن على تعاطي المورفين

الذي ضبطه لديه الدكتور أستروف أكثر من مرة). ان الخال فانيا قد ظهر عند شتايين بمظهر البطل العاشق، وأحيانا بمظهر قاطع الطريق النبيل (عندما يجري وراء البروفيسور بالمسدس ويطلق عليه طلقاته الطائشة)، وفي أحيان أخرى - في الفصل الرابع - بمظهر الطفل المريض الذي يشعر بأن الجميع قد أهملوه وتركوه وحيدا، ولكنه في كل الأحوال وفي كل الظروف يحتمل جميع عثراته وإخفاقاته عندما يردد «ضاعت الحياة!». ولكن كلما تطورت الأحداث وجدنا أننا نتغلغل بالتدريج في صلب العمل الفني، وفي حياة هذه الضيعة الصغيرة التي تبدو لأول وهلة مملة ومضجرة.

- كل يا بني...

- لا أشعر برغبة..

- ربما تريد بعض الفودكا؟

- كلا...

ما أجمل البداية في هذه المسرحية! ان بيتر شتايين كعادته يعطي سكتة - فرصة للممثلين وللجمهور لكي يعتادوا المسرح والضوء ومن ثم يدخلون بهدوء إلى عالم تشيخوف / شتايين، العالم الروسي / الألماني الايطالي. وبالمناسبة فهنا نرى انعكاسات الضوء تعطي لشعر أستروف بريقا فضيا خادعا الشيء الذي يوضح بسهولة أفكار الطبيب. ان الخال فانيا يدخل إلى خشبة المسرح عبر الصالة، ويبدو من النظرة الأولى أنه عجوز جدا على تلك الانفعالات العصبية القوية التي قد أعدها له المخرج. يصعد فانيا إلى خشبة المسرح ليتأبط ذراع الطبيب أستروف مقلدا مشية البروفيسور على سبيل التهكم والاستفزاز، ثم يفرد ذراعيه على شكل جناحين، ولكنه لا يستطيع الطيران لأنه بالفعل عجوز جدا

وضعيف جدا. أما ماريا فاسيليفنا - أمه - قد راحت تدخن سيجارة وراء أخرى بمبسم طويل وهي تطالع بصمت علاقته مع يلينا أندرييفنا، وفي نفس الوقت يتناهى إلى الأسماع صوت تقطيع أوراق مجلاتها الضخمة التي تشتريها بحكم العادة فقط من موسكو. وعندما تراه يلينا أندرييفنا خارجا كالشبح من غرفة الطعام وببده المرتعشة شمعة، تنبص بصوت مجروح... لن يتحقق أي شيء... لن يتحقق أي شيء، وبعد ذلك تتخلص من أحضانه وتجري بعيدا، أما هو فيتعثّر، ثم ينهض متجها نحو النافذة ليخرج رأسه بالكامل تحت الرعد والمطر المنهمر بغزارة في الخارج.

في هذا العرض يجب أن ننتبه إلى اللعبة المسرحية الجديدة على تشيخوف وعلى الروس حيث يلعب الخال فانيا فيها دور «المجنون»، ويجب الانتباه جيدا إلى حركات هذا المجنون، وحركات رأسه بالتحديد، الجزء الهام في جسم الانسان، مركز العمليات والتوجيه، وربما مركز العفن في ظل واقع مرهق مثل واقع الخال فانيا. إنه يضع رأسه على الطاولة، يدفن وجهه تماما فيها بعد خروج أستروف بينما تبدأ سونيا حديثها إلى الطعام والخبز وزجاجة الفودكا وكأنها تتحدث إلى أستروف نفسه، الذي ترك كل شيء وخرج ممسدا شاربه وعلى وجهه ملامح صياد أريب استطاع بطلقة واحدة أن يصيب قلب الفتاة المسكينة. وفي نهاية العرض، بدلا من إسدال الستار لإنهاء اللعبة المسرحية وانهاء العرض بالكامل، نرى عامل المسرح يصعد في هدوء شديد إلى الخشبة ليطفىء شمعة مشتعلة ولمبة كيروسين لينهى هو ذلك العرض.

ان كل ما ذكرناه آنفا يدفعنا للنظر إلى بيتر شتاين بشكل مغاير تماما لما كان

عليه في السابق، وأن نرى فيه ذلك الكاتب، والقارئ المتفحص المهتم بالنصوص المسرحية التشيخوفية على الرغم من أن ذلك يعتبر بالنسبة لسلمان عاطفية زائدة. ففي هذا العرض نلاحظ رصد الدقيق لجميع تفاصيل الحياة وتياراتها وصيروراتها. وما يخص التفاصيل هنا هي تلك المشاعر والأحاسيس والأصوات والحالات النفسية والأمزجة متغلغلة وممتزجة ببعضها البعض ثم خروجها الحاد الذي يشبه التيار الكهربائي عالي التردد. إضافة إلى تلك الصراعات الدرامية والصدمات المفاجئة التي تصنع في مجملها حدثا مسرحيا تشيخوفيا مميزا رغم ما في ذلك من خلافات على مدى قرن كامل. ان بيتر شتاين أثبت في هذا العرض أنه لا يزال فوق القمة التشيخوفية كما كان دائما، ولا يوجد هناك من يقف إلى جواره حتى الآن.

في هذا الاستعراض السريع لمسرحية بيتر شتاين لم أكن أود التضخيم في قدراته الإخراجية، ولكن للأسف الشديد فقد جرت أثناء المهرجان بعض الأمور المؤسفة من جانب بعض المخرجين والنقاد، ولحسن الحظ أنها كانت في مجملها أحاديث متفرقة في الظلام. فقد ردد البعض أن شتاين جاء إلى موسكو ليطلق بالونات الفارغة في الهواء، وأعيرته الطائشة كما أطلقها منذ عدة أعوام بعرض «بستان الكرز»، وأنه يكرر نفسه... إلى آخر تلك الحملات المسعورة التي تشبه بعضها البعض في بلاد عديدة مختلفة. ولكن الرصد المتأنى للعرض أكد للجميع أن اللعبة المسرحية قد جاءت بمهارة وحذق شديدين، وبصناعة قلما تتوافر لدى أحد، حيث تمكن المخرج الألماني والفريق الإيطالي والنص الروسي

أن يشكلوا جميعا بانوراما هزت الواقع الثقافي الروسي الذي صار أشبه بالواقع الثقافي لبلدان ما يسمى بالعالم الثالث.

إن بيتر شتاين لا يزال مستمرا في زلزلة الحقيقة نفسها بكل تفاصيلها شاء النقاد والجمهور أم أبوا، أو حتى شاء تشيخوف نفسه أم لم يشأ. ففي الفصل الأول نرى الرعود تتجول وتعربد بدون كابح ولا جامع. وفي الفصل الثاني ينهمر المطر بغزارة خارج البيت، ومن النافذة تومض البروق لدرجة أن آثار الجديري على وجه الطبيب أستروف تظهر تماما للجمهور حتى الصف الأخير. إن بيتر شتاين يسلط الضوء على جميع الأمراض والكوارث المعاصرة، ويطلق رعوده وبروقه وأمطاره ليهز ويلززل الكم الهائل من العفن المتواري خلف أقنعة التقدم العلمي، وفي الرؤوس والأبدان. فعندما يطلق الخال فانيا رصاصاته على البروفيسور سريبرياكوف، تتهشم الفازة الجميلة وتتناثر الورود الرائعة التي حملها هو بنفسه، وبالطبع لم يصب البروفيسور بخدش واحد، ولكن الخال فانيا هو الذي أصيب في كل شيء. وعموما فليس هذا هو المهم، إنما الأهم في هذا العرض هو الانصهار التام والذوبان الكامل في الشاعرية والانفعال، في التأثير وفي تلك القدرة على تجريف، إن جاز التعبير، الحالات النفسية المتشعبة والغائرة والمتضاربة بحدة، وإمكانية التغلغل بانسجام وهارمونية في مجرى الحدث رغم المعاناة والعذاب، والتدقيق المستمر في تناول التفاصيل التي تضيف عمقا أو بعدا استراتيجيا لمجمل العمل الفني. كل ذلك لم يدفع إطلاقا بالملل إلى الجمهور الذي ظل جالسا أربع ساعات كاملة يتابع أنطون تشيخوف الإيطالي في

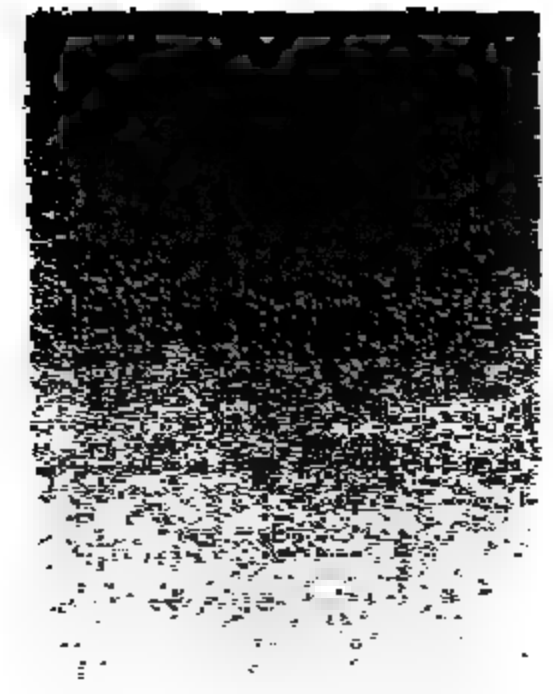
نهاية القرن العشرين، وكأنما النص قد كتب لتوه في هذا الزمن بالتحديد.

وإذا ما تحدثنا عن التمثيل فسوف نجد مستوى آخر لهز وزلزلة الواقع المسرحي ليس الروسي فقط وإنما الواقع المسرحي الإيطالي والأوروبي بالكامل. سوف نتحدث عن سونيا التي قامت بدورها الممثلة الإيطالية اليزابيث بوتسي التي أطلقت كتلة ضخمة من الأحاسيس العفوية الطازجة، فاستحوذت على الجمهور الذي رأى فيها سونيا كونية، وامرأة هبطت لتوها من السماء لتبعث في الأرض دفئها وخصوبتها، أو بالأحرى هبطت من الأرض على أمل أن تنجب لنا بشرا مختلفين. اليزابيث بوتسي / سونيا ذلك الكائن البكر، الانفعالي، الساذج والصريح لأبعد الحدود، الذي لديه شعور حاد بالاحساس بالاهانة، كيف فهمهما بيتر شتاين، وأعلن عنها في إطار المفاهيم المسرحية؟ لقد دفع بها شتاين إلى خشبة المسرح بدون ماكياج على الإطلاق. أتى بها من النص التشخوفي الروسي، وأطلقها دفعة واحدة لتعري الجميع، تعرينا فقط بدون ضوضاء ولا ضجيج أو إدانة، فهل هناك إدانة أسوأ من ذلك؟ لقد جاءت سونيا من أعماق روسيا لأن أمثالها لا يوجدون إلا في روسيا، ليس في موسكو أو في سانت بطرسبورج، وإنما في سهول روسيا ووديانها وقراها. سونيا التي لا تشبه إطلاقا، رغم الأوصاف السابقة، الفتيات التورجينيفيات، وإنما تشبه نفسها فقط، والتي تعتبر حتى الآن أحد أهم الغاز تشيخوف في علاقته بالمرأة، ورغم ذلك فلم يتم حتى وقتنا هذا تحليل هذه الشخصية بشكل كاف على خشبات المسارح. ولكن شتاين وضع يده عليها وأمسك بالمفتاح ورأى ثقب الباب المؤدي

إلى أحد أهم الشخصيات في الأدب الروسي والعالمي، ولكنه توقف عند هذا الحد ربما عن قصد. ولا ندري لماذا توقف، هل هي أنانية الفنان وذاتيته المقرطة؟ أم الجنوح نحو التمايز والحفاظ على الهوية؟ أم أنه تذكر أن المسرحية تسمى «الخال فانيا» وليس «سونيا»؟ أم أن بيتر شتاين قد تجاوز حدود عالم القرن العشرين والحادي والعشرين، ووصل إلى عالم ما بعد الإدراك؟

يخيل إلى أن شتاين قد جمع بين إجابات جميع هذه التساؤلات وفكر كثيرا، ثم وقف — فقط — مشيرا بالمفتاح إلى المخرجين وباحثي المسرح والأدب بشكل عام موجهها أنظارهم إلى نموذج سونيا الروسية / الكونية. ففي أحد أهم أحاديثه خلال المهرجان قال شتاين: «نحن ايطاليون. نحب الكلام، ولدينا مشاعر وأحاسيس كثيرة حادة ودافئة تظهر بتلقائية على وجوهنا». وقال: «لقد كتب تشيخوف مسرحيته واضعا في اعتباره أنها من أجل الممثلين الروس على مستوى المظهر والتركيب الجسدي والسلوك والتفكير، وأنا لا أطلب من الايطاليين أن يتحولوا إلى روس. فهذا في النهاية «خال فانيا» ايطالي». وعلى حد قول الناقد والمؤرخ المسرحي الروسي جريجوري زاسلافسكي فمثل هذا الخال فانيا لم يرد اطلاقا على خشبات المسرح الروسي، ولم تر المسارح الروسية أبدا شخصية مثل شخصية الدكتور أستروف في هذا العرض. أستروف الذي مزقه الخوف، وثقبه الرعب إلى درجة عالية الوضوح. ذلك الرعب الذي دفعه للتردد على غرفة يلينا أندرييفنا بصورة مستمرة، ثم افترقا لأنهما في الواقع يخافان بعضهما البعض، ولو كانت يلينا قد بقيت ولم تسافر مع زوجها البروفيسور سريبرياكوف، لكان

استسلامها شيئا بديهيا، ولكن اكتساحها من قبل الدكتور أستروف اكتساحا عظيما لارجعة فيه، وهذا ليس بسبب الخمول الذي يتحدثون عنه في النص التشخيوي، وإنما بسبب الرعب المعربد في جوانح كل منهما. ان كلاهما منجذب نحو الآخر، ومرتبطة به، وفي نفس الوقت يخافان بعضهما البعض. الأهم والأغرب أنهما لا يودان الخوض في أي حديث عن الحب. فعندما يفتح الخارطة أمامها بألوانها الكثيرة وعلاماتها الدقيقة، ويبدأ الحديث عن تاريخ هذه البقعة، نراها تطالعه من رأسه إلى أخمص قدميه بعينين مفتوحتين تماما وبهما سحبات شفافه هادئة، في حين يقف كلامه وصمتها على حافة رعب حقيقي متأصل. ان أستروف يتحدث عن الانحطاط والانحلال بشكل تدريجي وثقة تامة. ولكن الانحطاط هنا يملك طبيعة خاصة مختلفة، انه لا يخص الغابات والأشجار والبيئة المحيطة بالقدر الذي يخص به الفراغ المسرحي والطبيعة المسرحية للعرض نفسه، بينما نرى - وبشكل تدريجي أيضا - كيف تمتلئ خشبة المسرح بقطع الديكور والموبيليا وأدوات المعيشة. وفي الفصل الرابع تظهر أصوات أجراس، وشموع، وخارطة أفريقيا كما لو كانت الحياة الممتدة في كل الآفاق قد انمحت في نهاية المسرحية وتكثفت وتركزت في غرفة واحدة صغيرة. وفي نفس الوقت كلما اقتربنا من النهاية كلما تقلصت الآمال والأحلام في إقامة أية علاقة إنسانية ملموسة مهما كانت، ومهما كان شكلها. ومع ذلك فكما أصبحت الحياة على خشبة المسرح يائسة ومستحيلة كلما صار هؤلاء الناس أكثر قربا منا، وفي المقام الأول سونيا، على الرغم من أن الخال فانيا قد أصبح في النهاية أكثر وضوحا وقربا مما كان عليه في البداية.



رسالة المغرب

بيت الشعر في المغرب

● المغرب من «صندوق نور الدين»

خاص بـ«البيان»

بين لحظة الميلاد المؤرخة بـ ٨ أبريل ١٩٩٦، حيث تم الإعلان عن فكرة إنشاء «بيت للشعر في المغرب»، وهي الفكرة التي أقدم على توقيعتها أربعة شعراء هم: «محمد بنيس»، «محمد بن طلحة»، «حسن نجمي» و«صلاح بوسريف»، ولحظة التأسيس ممثلة وبشكل موسع في احتضان البيت للأسماء التالية: «عبد الحميد اجماهي»، «محمود عبد الغني»، «عبد المجيد بنجلون»، «حفصة البكري»، «مالكة العاصمي»، «مصطفى النيسابوري» و«محمد مستاوي»، وذلك في تجمع ثقافي احتضنته قاعة «الواسطي» بالدار البيضاء بتاريخ ٢١ ديسمبر ١٩٩٦، حيث تم الإعلان عن الميثاق إلى جانب البرنامج العام

المؤطر لـ«بيت الشعر»، يحق الحديث عن تجل جديد من تجليات التجربة الشعرية الحديثة في المغرب، والتي عبرت أساسا عن تلاقح الأجيال واختلاف التجارب، إلى جانب الرغبة في خلق تواصل شعري هادف بين المغرب الشعري ومختلف عواصم العالم التي تزخر بما يسمى بـ«بيت الشعر» باعتباره الفضاء الكوني والإنساني الذي يعمل على تجسيده جنس أدبي عريق هو «الشعر»... على أن تأسس هذا البيت ينزع لتأكيد خصوصية التجربة المغربية في مواجهة نظيراتها المشرقية والغربية، وفق ما يؤكد البرنامج الشعري المسطر سنويا لـ«بيت الشعر بالمغرب»..

يقول الشاعر «حسن نجمي» عن فكرة الإنشاء والتأسيس:

«إن تنهض الفكرة انطلاقا من محور جنس أدبي هو الشعر يدفعنا للتساؤل

حول العلاقة مع الأجناس الأدبية والجمالية الأخرى....»

«... أظن أن فكرة بيت الشعر لا يمكن اختزالها فيما يمكن أن نقول عنه إنه جماعة شعرية ملتفة حول شعار جمالي أو نظري أو أيديولوجي معين، ومن ثم يعملون على تسطير بيان فيه مواقف جمالية أو نظرية أو أيديولوجية تحدد طريقة كتابتهم للشعر أو موقفهم النظري من الكتابة وعلاقتها ببعض الجوانب الاجتماعية أو الأيديولوجية أو الفكرية.. الأمر يختلف بالنسبة لنا، فبيت الشعر يمكن أن ينتسب إليه الشاعر كفرد ويمكن أن ينتسب إليه شاعر هو في علاقة مع جماعة أخرى، بمعنى أن الانتساب يكون فرديا وجماعيا...»

أما الشاعر «محمد بنيس» فيرى:

«... هناك أولا وجود عدة بيوتات للشعر في العالم، ولها نفس الاسم، وهو ما يعني أننا بصدد تقليد عالمي نجده في أوروبا وأمريكا بالدرجة الأولى.. وفي العالم العربي وبشكل خاص في تونس، وبالتالي فإن بيت الشعر فكرة لا يحتكرها أحد.. وبالطبع فإن الانخراط في هذه الفكرة يؤسس لوعي مغاير حول ضرورة الاهتمام بالشعر، وما يمكن للشعراء أن يشتغلوا عليه...»

وقد جاء ميثاق «بيت الشعر في المغرب» على النمط التالي:

«بيت الشعر في المغرب» مكان رمزي لجميع الشعراء المغاربة الذين يدركون بوعي ومسؤولية أن الفعل الشعري هو، بالأساس، فعل حرية.. في هذا البيت تلتقي أجيال من الشعراء، وتتجاوز تجارب ولغات من أجل أن تتنامى روح الأخوة، وأن يحس الجميع بالطمأنينة والحرية اللتين تتسعان لكل الذوات بما تحمله من

وشوم وما تسعى إليه في الكتابة..

إن المهمة الأولى لـ«بيت الشعر في المغرب» هي أن يكون مستوعبا في توجهه لجميع الأصوات الشعرية التي اختارت حرية ممارستها الشعرية، وهذا يعني أن برنامج ونشاطاته تتمركز في إعطائه الفرصة لكل من يجعل من الشعر مجلله الحيوي مهما كان شكل قصيدته، ومهما كانت لغتها..

هكذا، فإن جميع الشعراء المغاربة المتبنين لهذه المبادئ هم أصحاب «بيت الشعر في المغرب» ولهذا يلتزم جميع الأعضاء بالدفاع عن كرامة الشعر والشعراء ويوضح امكانياتهم المادية والمعنوية في سبيل أن تصبح هذه الكرامة حقا لا يقبل أي تنازل.. ومن ثم فإن الانتماء إلى هذا البيت يعبر، بالضرورة عن الانسجام الطبيعي مع مبادئ التأسيس القائمة في روحها على الوفاء لما يقتضيه العمل الجماعي من اختلاف وتسامح، ولكي يكون «بيت الشعر في المغرب» محققا لطموح طال انتظاره وتعددت مصاعبه..

هكذا أيضا، وتبعا لحركية الحياة الفردية والجماعية، وحيوية الذات الشخصية، بالإضافة إلى اتساع الحقل الثقافي وخصوصية الإبداع الشعري يظل «بيت الشعر في المغرب» مكانا للقاء والتضامن...»

أما البرنامج المسطر، والمزمع تنفيذه، فاحتوى الخطوات التالية:

١ - يوزع البرنامج حسب دورات، ويطلق اسم شاعر على كل دورة (يطلق اسم الشاعر عبدالله راجع على الدورة الأولى).. ويخصص يوم دراسي للشاعر الذي تحمل الدورة اسمه.. وسيكون محور الدورة الأولى: «الحالة الراهنة للدراسة الشعرية في المغرب»...

- ٢ - اعتماد يوم ٨ أبريل، من كل سنة،
يوما للشعر..
- ٣ - الشروع في الإعداد لتنظيم المهرجان
الدولي للشعر..
- ٤ - لقاء سنوي بين الشعراء والفنانين
التشكيليين..
- ٥ - إنشاء المحترفات التي نص عليها
البيان التأسيسي..
- ٦ - أمسية الشاعر المغربي: ٣ شعراء
كل سنة..
- ٧ - تخصيص ندوات منتظمة لمواكبة
الإصدارات والأعمال الشعرية والنقدية
الجديدة: مغربيا، وعربيا ودوليا..
- ٨ - استضافة شعراء من خارج
المغرب..
- ٩ - إصدار مجلة «بيت الشعر في
المغرب» بعنوان: «عتبات»...
- ١٠ - إصدار دورية إخبارية..
- ١١ - إصدار منشورات «بيت الشعر في
المغرب»..
- ١٢ - جوائز «بيت الشعر في المغرب»:
I - الجائزة التشجيعية (للشباب)..
II - الجائزة التقديرية (لشاعر مغربي
متميز)..
III - الجائزة الكبرى لـ «بيت الشعر في
المغرب» وتحمل اسم «الأرغانة»..
I I - جائزة الدراسات النقدية..
I I I - جائزة الأعمال الشعرية التي
تشتغل انطلاقا من الشعر..
١٣ - استعمال جميع وسائل الاتصال
والتواصل لتعميق العلاقة مع جميع
الشعراء، وجميع المهتمين بالشعر..

دمشق العاصمة التراثية، وأقدم مدينة مأهولة في التاريخ عاشت خمسة أيام كثيفة في معارفها، غنية في تنوعها الثقافي والفني والمعرفي وذلك أثناء انعقاد الندوة الدولية فيها حول (آفاق تنمية فنون الزخرفة في حرف العالم الإسلامي اليدوية/الأرابيسك)، حيث جمعت هذه الندوة نحو ثلاثمائة من أهم الكفاءات العلمية والثقافية والمهنية في هذا المجال، ما بين باحث وناقد، وفنان تشكيلي، وحرفي، وإعلامي متخصص،

يمثلون اثنين وخمسين دولة عربية وإسلامية وغربية جاءوا من القارات الخمس للمشاركة في فعاليات هذه الندوة التي

نظمتها وزارة الثقافة السورية بالتعاون والتنسيق مع عدة جهات دولية هي: مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة «أرسىكا» ومقره في استانبول، واليونسكو «باريس»، ومؤسسة مشارق الدولية «جدة».

بالإضافة إلى فعاليات الندوة التي توزعت على جلسات مكثفة صباحية ومساءلية، كان هناك عدة معارض فنية ومهنية وحرفية، عرض المشاركون من خلالها نماذج في صناعاتهم التقليدية لتربط بين الجوانب النظرية والعملية لهذه التظاهرة التي أظهرت أصالة تراث الفنون الزخرفية والحرف اليدوية في دول العالم الإسلامي، حيث عرضت نماذج من الزجاج المعشق، والحفر على الخشب، المشربيات، السيراميك، الخزف، النحت، النحاسيات، الصدف، الباتيك، السجاد العجمي، البسط، الرسم على الزجاج، الموزاييك الخشبي، الحلي، السيوف، الخط العربي، زخارف الخط، فنون التطريز..).

**حضور خليجي وغياب كويتي
عن تظاهرة دمشق الدولية حول:**

فنون الزخرفة الإسلامية

● دمشق: علي الكردي

وخصص معرض خاص لعرض نماذج من لوحات الفن التشكيلي المعاصر لفنانين لهم تجارب خاصة في مجال (الحروفية)، وذلك في صياغات فنية وجمالية تؤكد عملية التواصل والتفاعل الحضاري والتقني ما بين الفنون بشكل يتناسب مع روحية «الأرابيسك» الذي تؤكد عليه الندوة.

كذلك، خصص معرض خاص بالخط العربي، الذي جمع أكثر من مائة لوحة للخط العربي. نفذها مجموعة من أهم الخطاطين السوريين، على رأسهم أحمد المفتي، الذي شارك بفعاليات الندوة بمداخلة مهمة حول «فنون الزخرفة في القرآن الكريم».

ضم هذا المعرض أنماطا متعددة للخطوط العربية (الرقعة، الثلث، الديواني، النسخ، الفارسي، الكوفي).

ثمة معرض آخر «تصوير ضوئي» لفنون الزخرفة في سورية، احتوى على لقطات للصروح الأثرية، والمعمارية في مختلف أنحاء سورية، ورصدت لقطات أخرى ميادين الزخرفة، والحرف التقليدية للصناع المهرة، وكانت تلك اللقطات شاملة ومتنوعة عكست مختلف جوانب هذا الفن العريق.

وفي سياق توثيق الحياة العمرانية في المدن الإسلامية التاريخية عرضت مجموعة من الصور التاريخية الوثائقية المستعارة من متحف استانبول الذي يجمع الأرشيف الخاص بالسلطان عبد الحميد، وهذه الصور التقطت قبل مائة عام (معظمها بالأبيض والأسود) لتوثيق الحياة العامة في المدن الإسلامية.

على مدار أيام الندوة، قدمت عشرات الأبحاث، التي يجري طباعتها الآن لتوزيعها في كتب موثقة في أرجاء العالم

العربي والإسلامي، وعرضت أمام المشاركين «سليدات» توضيحية.

تمخضت الندوة في يومها الأخير عن عدد من التوصيات، وجد أحدها طريقه إلى التنفيذ مباشرة بعد أن وافقت الحكومة السورية على إقامة مركز دولي لفنون الزخرفة الإسلامية في دمشق. وقد خصص صندوق دولي خاص لهذا الغرض لتدريب الكوادر وتأهيلها لنشر وتطوير فنون الزخرفة الإسلامية، وقد أشارت التوصيات إلى ضرورة العمل على نشر الثقافة، وتوعية المجتمع بأهمية الأصول التراثية، والاستفادة من التكنولوجيا المعاصرة، ودعت الحكومات والمؤسسات إلى دعم ورعاية الفنون الزخرفية، وإعادة إحيائها، وذلك عبر تطوير التعليم المهني والتدريب، وتنمية روح الأصالة والابتكار، وتشجيع تسويق المنتجات الحرفية، وربط المنتج الحرفي الزخرفي بمنافذ تسويقية تشجيعية بعيدا عن منافسة السوق، لربط مسألة الحفاظ على التراث التقليدي بحوافز نفعية تعود بالفائدة على الحرفيين.

كذلك دعت التوصيات إلى ضرورة مد يد المساعدة إلى الباحثين والدارسين لهذه الفنون، والعمل على إصدار معجم خاص بالفنون الزخرفية الإسلامية.

ملاحظات

أهم الملاحظات التي يمكن أن نتوقف عندها حول مجريات هذه الندوة هي: عدم وجود فهم موحد لإصطلاح «الأرابيسك» بين الباحثين المشاركين في الندوة، حيث ظهرت تعريفات متعددة لهذا الاصطلاح.

بعض المشاركين رفضه باعتباره اصطلاحاً غربياً استشراقياً، المقصود منه أن مرجعية الفنون الزخرفية ليست خاصة بالدول الإسلامية.

وقال البعض إن هذا الاصطلاح قاصر على استيعاب مختلف فنون الزخرفة ودعا إلى استبداله بمصطلح «الرقش» كأُسعد عرابي، وسمير التريكي وعفيف بهنسي، باعتبار أن الرقش أشمل، ويستوعب في داخله كل أنواع الزخرفة والنقوش الإسلامية.

برز اتجاه آخر في الندوة أعاد إبداع فنون الزخرفة إلى عصور سابقة على الإسلام في هذه المنطقة، مؤكداً على خصوصية وأصالة الحضارات التي تنتمي إلى شعوب المنطقة، وأكد هذا الاتجاه في الوقت نفسه على أن فنون الزخرفة قد أخذت أبعاداً مختلفة مع ظهور الفكر الإسلامي الجديد، حيث تكونت جماليات تميزت بطابعها الروحاني والكوني.

مداخلة الباحث التونسي د. سمير التريكي، الأستاذ الجامعي بمدرسة الفنون الجميلة بتونس، وممثل الديوان القومي للصناعات التقليدية، كانت من بين المداخلات المثيرة للجدل، وذلك لتركيزها على الفروق الدقيقة بين الوحدة الزخرفية كشكل هندسي، وبين «الشعار» حيث أوضحت الفروقات بين المفهوم الغربي للأشكال الهندسية كوسيلة لبناء الفضاء التشكيلي، وبين الفهم العربي الإسلامي الذي يعتبر الأشكال الهندسية هي الفضاء ذاته، كذلك كانت مداخلة الفنان التشكيلي والناقد أسعد عرابي من بين المداخلات المهمة التي أثارت جدلاً وطرحت أفكاراً جديدة حول انشغال الناس بالموضوعة الهندسية، وكأنها لا صيقة بالحرفية، أو

كأنها قدر، وتساءل: هل تعني كلمة «أرابيسك» الهندسة أم تعني شيئاً آخر؟ وقد أجاب عرابي على هذا التساؤل بالقول: - الأرابيسك - بمفهومه الأساسي الأوروبي هو: كل أنماط الزخرفة التي يسمونها الغصنيسية، أو المنحنية، أو الحلزونية، لذلك يقولون «أرابيسك» أحياناً عن الزخرفة الغوطية، ويقال أيضاً عن زخرفة الطراز الذي سموه في أوائل القرن بـ «آرن نوفو» وهو الزخرفة عملياً والديكور.

من جانب آخر اعتبر عرابي أن الأرابيسك ليس ملكاً للعرب، وليس له علاقة حتى بالرقش بأساسه، معتبراً أن الكلمة بالأساس جاءت كاستعارة من الواسف، من عالم الفن الإسلامي لإسقاطها على مادة محلية أوروبية، وبعدها، وبشكل سيّاحي، أو استشراقي درجة الكلمة، وصاروا يقولون: «أرابيسك» عوضاً عن الرقش.

«الأرابيسك» برأي عرابي إذن، متصل بالمنحنيات، وليس له علاقة بما سماه بشكل عام «بالرقش»، فالرقش الإسلامي بسبب اتصاله الدائم بالعمارة تماهت أسماؤه، لهذا نقول: حليات قرآنية ولا نقول زخرفة، ونقول «رقش» على الأغلب بما يتعلق بالنحاسيات والخشبيات، ونقول مطرزات ولا نقول حليات مع أنها كلها مرسومة بنفس الطريقة ورأي عرابي أن المادة هي الأساس في الفن الإسلامي، وهذه المادة التي كانت تصاغ منها الحرفية هي بالأساس متصلة بالكل التوحيدي في المدينة الإسلامية ولهذا فهي أشد خصوصية، وأقل تماهياً مع الحضارات الثانية في الأطر الهندسية.

الناقد التشكيلي صلاح الدين محمد أشار إلى قصور مفهوم «الأرابيسك» عن

استيعاب كافة الأساليب والمحاور والاتجاهات التي تطالعها الزخرفة الإسلامية، واعتبر هذا المصطلح - بالمفهوم الغربي - يطبق أيضا على الباليه والموسيقى التي يشتمل بعضها على جانب زخرفي - ديكوري.

حضور خليجي وغياب الكويت

الحضور الخليجي في فعاليات الندوة كان واسعا، حيث تمثلت المملكة العربية السعودية، بمؤسسة مشارق الدولية «جدة»، وهي إحدى الجهات المشاركة في تنظيم الندوة، حيث قدم رئيسها الشيخ عبد العزيز كامل مداخلة هامة حول الجوانب المالية والاقتصادية لتطوير فن

الزخرفة العمراني في جدة مداخلة حول «فن الزخرفة والزينة» كعامل رئيسي ملازم لتراثنا المعماري الإسلامي، وقدم الباحث بسام داغستاني، رئيس شعبة ترميم المخطوطات في مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث بدبي مداخلة هامة حول الزخارف المعمارية في دولة الإمارات العربية المتحدة.

كذلك قدم باحثون من قطر والبحرين مداخلات حول فنون الزخرفة الإسلامية، والصناعات التقليدية في بلدانهم وتأثيرها على فن العمارة.

لكن «الكويت»، ولأسباب غير مفهومة، غابت عن هذه التظاهرة الدولية الهامة التي جمعت أهم الباحثين في هذا المضمار من مختلف أنحاء العالم العربي والإسلامي.

لوحة الغلاف بعدسة: جواد النجار

AL Bayan

شعر : يعقوب السبيعي

أضاءات
الشَّيْبِ الْأَسْوَدِ

صدر حديثاً